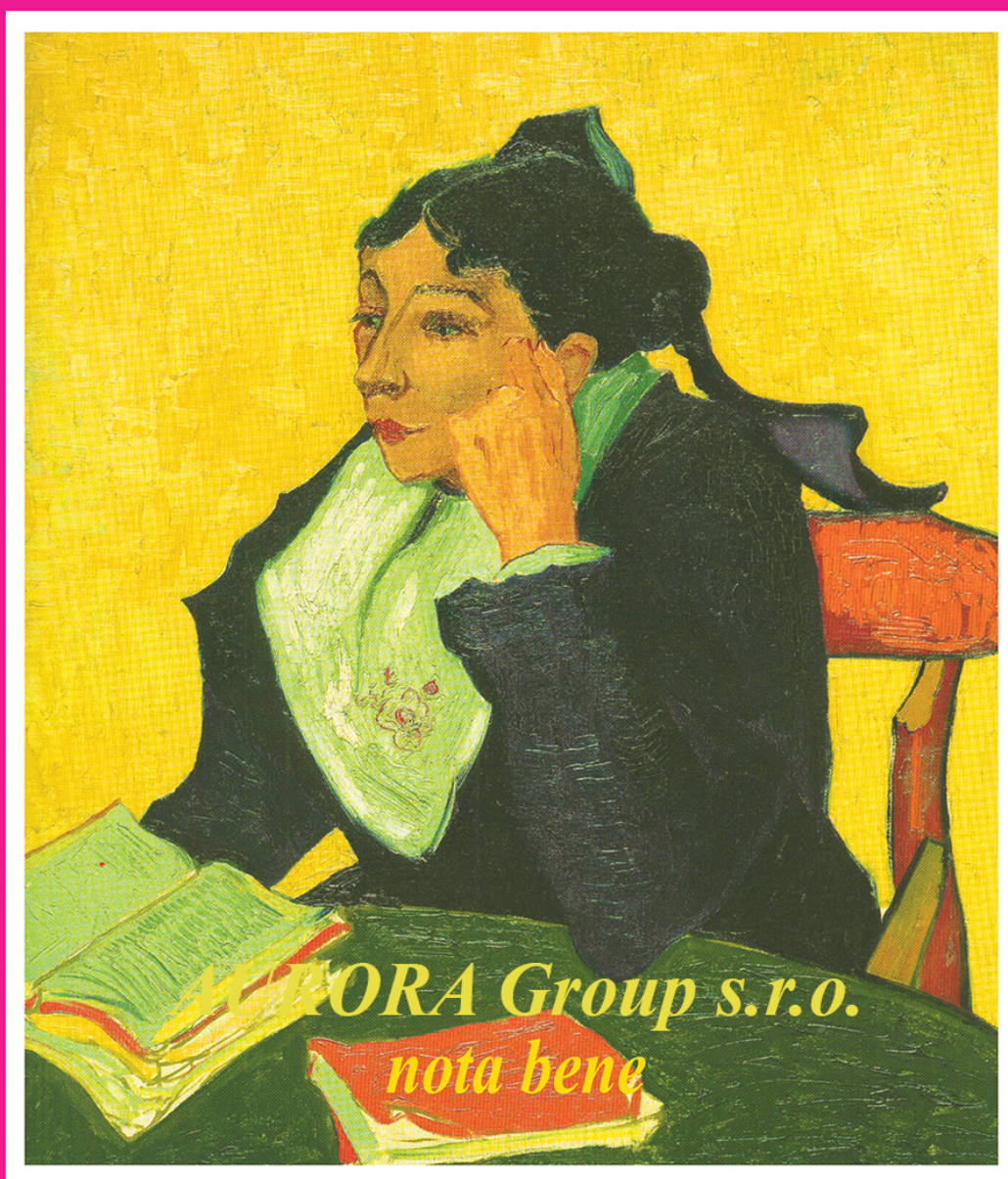


ISSN 2222-1956

КУЛЬТУРА *и искусство*



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

Выходные данные

Номер подписан в печать: 04-10-2025

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

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

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

ISSN: 2454-0625

Контактная информация:

Выпускающий редактор - Зубкова Светлана Вадимовна

E-mail: info@nbpublish.com

тел. +7 (966) 020-34-36

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

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

Publisher's imprint

Number of signed prints: 04-10-2025

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

Publisher: NB-Media ltd

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

ISSN: 2454-0625

Contact:

Managing Editor - Zubkova Svetlana Vadimovna

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

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

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

Редакционный совет

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

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

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

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

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

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

Гончаров Виталий Викторович – доктор философских наук, исполнительный директор Юридической консалтинговой корпорации «Ассоциация независимых правозащитников», 350002, г. Краснодар, ул. Промышленная, 50, niipgergo2009@mail.ru

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

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

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

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

искусств, nihrenov@mail.ru

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Айермахер Карл — профессор, основатель Института русской культуры им. Ю. М. Лотмана Рурского университета (г. Бохум, Германия) и Международного учебно-научного центра «Высшая школа европейских культур» Российского государственного гуманитарного университета, художник. Universitätsstraße, 150. 44801, Bochum, Deutschland.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Editorial collegium

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

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

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

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

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

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

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

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

Kotlyarova Victoria Valentinovna – Doctor of Philosophy, Professor, Institute of Service and Entrepreneurship (branch) Don State Technical University in Shakhty, Rostov region, Professor, 346500, Rostov region, Shakhty, ul. Shevchenko, 147, biktoria66@mail.ru

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lenyashin Vladimir Alekseevich — academician and member of the Presidium of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Professor, Head of the painting Department of the

second half of the XIX – early XXI centuries. State Russian Museum, Honored Artist of the RSFSR. 191011, Russia, St. Petersburg, Engineering Street, 4/2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Belyaev Igor Aleksandrovich - Doctor of Philosophy, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Orenburg State University", Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Orenburg State University", 460018, Russia, Orenburg region, Orenburg, Tereshkova str., 10/6, sq. 116, igorbelyaev@list.ru

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

Gryaznova Elena Vladimirovna - Doctor of Philosophy, Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after Kozma Minin, Professor, 603009, Russia, Nizhny Novgorod, Vologda

str., 1 B, office 49, egik37@yandex.ru

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

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

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

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

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

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

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

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

Popov Evgeny Aleksandrovich - Doctor of Philosophy, Altai State University, Professor of the Department of Sociology and Conflictology, 656049, Russia, Altai Krai, Barnaul, Dimitrova str., 66, office 520, popov.eug@yandex.ru

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

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

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

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

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

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

Требования к статьям

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

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

А в библиографии они должны отображаться так:

[1]

[2]

[3]

[4]....

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

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

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

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

ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.

По вопросам публикации и финансовым вопросам обращайтесь к администратору Зубковой Светлане Вадимовне

E-mail: info@nbpublish.com

или по телефону +7 (966) 020-34-36

Подробные требования к написанию аннотаций:

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

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное

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

Аннотация к статье должна быть:

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

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

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

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

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

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

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

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

Гонорары за статьи в научных журналах не начисляются.

Цитирование или воспроизведение текста, созданного ChatGPT, в вашей статье

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

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

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

Пример:

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

Ссылка в списке литературы

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

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

Пример:

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

Ссылка в списке литературы

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

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

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

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

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

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

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

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

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

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

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

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

Другие вопросы о цитировании ChatGPT

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

Материалы журналов включены:

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

[Отправить статью в редакцию](#)

Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



Содержание

Розин В.М. Наука и искусство как разные ипостаси бытия человека	1
Савицкая Е.А. Ретро-тенденции в шведском прогрессив-роке 1990–2000-х годов	21
Люй Л. Культурный код универсализма: неопластицизм Пита Мондриана как визуальная философия модерна	38
Масленникова А.В. Перформативное моделирование эффектов трансцендентного в кинофильме Андрея Кончаловского «Рай»	48
Куликова Е.А. «Книга ликований» А. Л. Волынского как итог размышлений критика о корнях и сущности классического танца	60
Попов Д.А. Анализ художественной формы в творчестве Хосе Ортеги-и-Гассета в контексте истории формального искусствознания	76
Булгаров В. Иконография скульптуры «транзи» и ее влияние на образы «Плясок Смерти»	87
Ван Ю., Будкеев С.М. Художественное мышление эпохи Сун и его визуальное воплощение в пейзажной живописи	106
Филоненко Н.С., Третьякова М.С., Типикин В.В., Казакова Н.Ю. «Телесно-ориентированная» пропедевтика в дизайне: ритмически-композиционные приемы формообразования	116
Англоязычные метаданные	131

Contents

Rozin V.M. Science and art as different aspects of human existence.	1
Savitskaya E.A. Retro trends in Swedish progressive rock from the 1990s to the 2000s	21
LYU L. The Code of Universalism in Culture: Neoplasticism by Piet Mondrian as a Visual Philosophy of the Modern Age	38
Maslennikova A.V. Performative modeling of the effects of the transcendent in Andrei Konchalovsky's film "Paradise".	48
Kulikova E.A. «Kniga likovaniy» by A. L. Volynsky as a result of his reflections on the classical dance's nature	60
Popov D.A. Analysis of artistic form in the works of José Ortega y Gasset in the context of the history of formal art studies	76
Bulgarov V. The iconography of the sculpture "transi" and its influence on the images of "Death Dances"	87
Wang Y., Budkeev S.M. The Artistic Thought of the Song Dynasty and Its Visual Expression in Landscape Painting	106
Filonenko N.S., Tretyakova M.S., Tipikin V.V., Kazakova N.Y. "Body-oriented" propaedeutics in design: rhythmic and compositional shaping techniques	116
Metadata in english	131

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Розин В.М. Наука и искусство как разные ипостаси бытия человека // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.75477 EDN: WOYNEQ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75477

Наука и искусство как разные ипостаси бытия человека

Розин Вадим Маркович

доктор философских наук

главный научный сотрудник; Федеральное государственное бюджетное учреждение науки "Институт философии Российской академии наук"

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

✉ rozinvm@gmail.com



[Статья из рубрики "Культурология и cultural studies"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.9.75477

EDN:

WOYNEQ

Дата направления статьи в редакцию:

11-08-2025

Дата публикации:

05-09-2025

Аннотация: В постановке проблемы автор отталкивается от концепции М. Хайдеггера. Его интересует связь науки и философии с искусством. Анализ конкретных исследований Хайдеггера в этой области показывает, что они удовлетворяют принципам феноменологического подхода и методологии, например, необходимости «представленности» и «явленности» познающего субъекта вещам или понимание сущности вещей как «источка», а их строения как «произведения», но, на взгляд автора, не соответствуют устоявшимся способам современного философского исследования сложных явлений. В частности, в исследованиях автора философия, наука, искусство, техника не отнесены как у немецкого философа к единой предельной онтологии. В статье анализируются истоки античной науки и познание явлений в естествознании и гуманитаристике, затем истоки искусства и «Поэтика» Аристотеля. В качестве примера одного из относительно современных представлений науки и искусства рассматриваются романы Александра Богданова, в которых своеобразно соединилось научное

исследование и художественное творчество. В отдельных фрагментах повествования наука и искусство не связаны у Богданова вообще. Когда же, как например, в последней сцене второго романа познание (футурологическое) и художественное воображение сходятся, эти две ипостаси творчества Богданова просто работают друг на друга. Трудно за ними реконструировать какое-то бытие, раскрываемое в этих ярко представленных провиденциальных событиях. Как ученый и философ Богданов анализирует достоинства и недостатки распределительной экономики, намечает контуры новой науки, обсуждает особенности психологии людей социализма, рассматривает столкновение и возможности сосуществования культур модерна и социализма. При этом он создает идеальные объекты и мыслит в соответствии с идеалами науки и философии начала XX столетия. Как художник Богданов реализует свои желания (построения социализма), свои страхи (неуверенность в готовности рабочих к революции, а также своей роли как вождя партии), свои переживания невозможности вечной жизни на Земле. Здесь главные инструменты – воображение, схемы, метафоры и другие выразительные средства искусства этого периода.

Ключевые слова:

наука, искусство, философия, техника, познание, воображение, схемы, знак, знание, социализм

Введение

Мы все ближе подходим к ситуации, когда начнется кардинальное изменение нашей жизни, обозначаемое некоторыми философами как «Спасение». Идут поиски и путей спасения. Один из них предложил Мартин Хайдеггер. Решение довольно странное: способствовать преобразению техники, вернув ей вторую историческую функцию – быть подобно античному «техне» искусством. Хайдеггер заканчивает свою знаменитую статью «Вопрос о технике» следующим пассажем: «Поскольку существо техники не есть нечто техническое, сущностное осмысление техники и решающее размежевание с ней должны произойти в области, которая, с одной стороны, родственна существу техники, а с другой, всё-таки фундаментально отлична от него. Одной из таких областей является искусство... Чем ближе мы подходим к опасности, тем ярче начинают светиться пути к спасительному...» [\[14\]](#).

В свою очередь искусство и философия, по Хайдеггеру, подлежат преобразению языком, поскольку «язык дом бытия», а искусство и философия – разные способы «раскрытия потаенного», по сути, бытия или, возможно гёльдерлинских богов. Как метафорические и идеологические утверждения и воззвания все эти высказывания не вызывают вопросов, но Хайдеггер претендует и на рациональное расколдовывание сущности искусства, науки, техники и самой философии. В этом отношении такие утверждения уже многозначны, неопределенны, тонут в море истолкований. Скажем, что такое по Хайдеггеру бытие? Примерно то, что об этом пишет Владимир Библихин. «Назовем главную, а по сути единственную мысль Хайдеггера: мы никогда не можем фиксировать бытие как некий предмет, и тем не менее мы воспринимаем предметы только в свете их бытия. Мы никогда не можем объяснить, почему бытие есть, а не нет его <...> В век информации слышен уже почти только крик. Бытие никогда не говорит другим голосом, кроме зова тишины. Тишина кажется пустой. Но кто вслушивается в нее, тому ее пустота открывается впускающим простором. Он допускает вещам быть тем, что они есть. Так слово мыслителя и поэта оказывается способно на то, что не дается всей

деловитости постава» [\[2, с. 1, 6\]](#).

Анализ конкретных исследований Хайдеггера, например, техники и искусства, показывает, что они удовлетворяют принципам феноменологического подхода и методологии, например, необходимости «представленности» и «явленности» познающего субъекта вещам или понимание сущности вещей как «истока», а их строения как «произведения». Но эти исследования, на мой взгляд, не соответствуют устоявшимся способам современного философского исследования сложных явлений. Я имею в виду формулирование проблем и вызовов, требующих разрешения, необходимость культурно-исторических реконструкций, анализ исторических фактов, построение идеальных объектов, соотнесение своих теоретических размышлений с принятыми в философии в рамках определенного подхода и парадигмы и ряд других. Конечно, можно сказать, что перечисленные требования принадлежат автору, у Хайдеггера свои. Есть у немецкого философа и конкретные исследования науки, искусства и техники, некоторые из которых рассматривались автором. В частности он анализировал статью «Вопрос о технике» и предложил объяснение возможного способа построения (открытия) Хайдеггером категории бытия и важной для него схемы «раскрытия потаенного».

Автор имеет исследования (статьи и книги) всех обсуждаемых Хайдеггером областей знания (философии, науки, искусства, техники), но они не отнесены как у немецкого философа к единой предельной онтологии – бытия. Их связывает метод культурно-исторической реконструкции, а также используемые автором понятия. Более того, думаю, что в исследовании философии, науки, искусства, техники, а не в самой исторической реальности эти сложные феномены и не должны быть связанными, не должны принадлежать одной онтологии. Я понимаю, что это сильный тезис, и чтобы читатель его принял (хотя бы в первом приближении), охарактеризую, что собой представляет наука и искусство не вообще (это непосильная задача), а в аспекте данной проблемы. При этом сначала остановлюсь на предпосылках античной науки и взглядах Аристотеля, считая их стартом этих двух областей знания. Затем рассмотрю романы Александра Богданова, в которых своеобразно соединилось научное исследование и художественное творчество, уже в качестве примера одного из относительно современных совместных использования представлений и понятий науки и искусства.

Истоки античной науки. Познание явлений в естествознании и гуманитаристике

Речь идет о становлении и дифференциации еще в период культур, предшествующих античности («архаическая», примерно 20-30 тыс. лет до н.э., и культура «Древних царств», примерно до 5-4 тыс. до н.э.), двух форм жизни и двух семиотик. Первая, тесно связанная с практикой, представляла собой установку на «познание» явлений, вторая – на проведение время в реальности общения (искусства). Познание не научное, а позволяющее *разрешить проблему, понять и практически действовать*. Например, если человек заболел, то, уяснив, что это такое, вылечить больного, если начиналось затмение, прекратить его, если разлив реки весной смывал межевые камни, с помощью которых обозначались границы земельных полей, то восстановить эти границы. Для этих целей использовались (были изобретены) «семиотические средства» (знаки, знания, схемы).

Так, болезнь в архаической культуре была понята как временный выход души из тела (смерть как уход навсегда, без возвращения). Вышла потому, что стало холодно или наоборот жарко, или захотела есть. Соответственно, лечение представляло собой или согревание больного, или охлаждение, или кормление. «Карены в Бирме, – пишет

классик культурологии Э. Тэлор, – бегает вокруг больного, желая поймать его блуждающую душу, “его бабочку”, как говорят они, подобно древним грекам и славянам, и, наконец, как бы бросают ему ее на голову... Это “ла”, то есть душа, дух, гений, может быть отделено от тела, которому принадлежит. Вследствие этого карен очень усердно старается удержать его при себе, призывая его, предлагая ему пищу и т.д. Душа выходит и отправляется бродить преимущественно в то время, когда тело спит. Если она будет задержана дольше известного времени, человек заболеет, а если навсегда, то обладатель ее умрет... Когда карен начинает болеть, тосковать и хиреть вследствие того, что душа его отлетела, друзья его исполняют известный обряд над одеждой больного при помощи вареной курицы с рисом и заклиная духа известными молитвами снова вернуться к больному» [\[13, с. 270-271\]](#).

В данном случае слово «душа» («ла»), вышедшая из тела, означающая болезнь, – **знак**; это же слово, указывающее на душу как реальный источник жизни, болезни и смерти – **знание**, то же слово, как *объясняющее заболевание или смерть и позволяющее лечить и хоронить* – семиотическая **схема**. [\[10, с. 177-178, 184-185\]](#). Рис. 1

		знак и знание (слово «ла», означающее болезнь; «ла»-душа) ↓		
проблемная ситуация (болезнь)	→	СХЕМА («ла») ↓	→	новое действие (лечение)
		новая реальность (болезнь как выход души)		

Рис. 1

«На языке тупи, – читаем у Тейлора, – солнечное затмение выражается словами: “ягуар съел солнце”. Полный смысл этой фразы до сих пор обнаруживается некоторыми племенами тем, что они стреляют горящими стрелами, чтобы отогнать свирепого зверя от его добычи» [\[13, с. 228\]](#).

Границы полей в Древнем мире восстанавливали с помощью **знаков-моделей**. Первоначально это количество мер зерна, засеянного на участке, когда он еще был целым (до разлива), позднее – количество борозд и средняя длина борозды, оставленные плугом, а также план поля. [\[11, с. 37-50\]](#)

С изобретением в античной культуре рассуждений – т.е. нового способа получения знаний, одних на основе других (*Сократ – человек, одно знание, люди – смертны, другое, следовательно, Сократ – смертен*, это новое знание, полученное с опорой на два предшествующих) – возникла сложная проблема, уяснения, что реально существует, а

что только кажется. Дело в том, что, рассуждая, можно было получить апории (противоречия), включающие, знания о несуществующих вещах. Установка на познание была скорректирована: она теперь включала в себя процедуры, позволяющие убедиться и убедить других в реальном существовании того, что утверждалось в знании. Первоначально эти процедуры (позднее они были осознаны как «логика») сводились к построению *определений* (пифагорейцы и Сократ), позднее у Платона они стали более сложными (не только определения, но и построение схем, опровержения и доказательства, озарение).

«Для каждого из существующих предметов, – пишет Платон в седьмом письме, – есть три ступени, с помощью которых необходимо образуется его познание; четвертая ступень – это само знание, пятой же должно считать то, что познается само по себе и есть подлинное бытие: итак, первое – это имя, второе – определение, третье – изображение, четвертое – знание...Все это нужно считать чем-то единым, так как это существует не в звуках и не в телесных формах, но в душах...Лишь с огромным трудом, путем взаимной проверки – имени определением, видимых образов – ощущениями, да к тому же, если это совершается в форме доброжелательного исследования, с помощью беззлобных вопросов и ответов, может просиять разум и родиться понимание каждого предмета в той степени, в какой это доступно для человека» [\[9, с. 493-494, 496\]](#).

Более сложным стало удостоверение правильности мысли потому, что помимо задачи непротиворечивости знания Платон параллельно стал решать задачу правильности («истинности») познания. Для Платона правильность познания заключалась, с одной стороны, в непротиворечивости полученного в рассуждении знания, с другой – соответствии мысли идее, которую душа созерцала до рождения на небе.

Аристотель понимает второй аспект правильности познания совершенно иначе. Для него истинность понимается в смысле опоры в практике на такое знание, которое позволяет получить в результате деятельности мастера то, что тот задумал (например, решил вылечить больного, и это получилось, причем, как задумано; спланировал построить корабль, и он поплыл, как и был задуман). Оба примера я взял у Аристотеля, который считал, что правильное познание должно опираться не на платоновские идеи, выглядевшие для Стагирита субъективным, произвольным знанием, а на «природу» изучаемого явления. Не отказывается Аристотель и от первой задачи – создания условий для получения непротиворечивых знаний. Более того, он завершает работу, начатую в этой области Сократом и Платоном, создав довольно эффективную систему правил и категорий («Аналитики», «Категории»). Если «Первая Аналитика» – это правила, позволяющие рассуждать без противоречий, то «Вторая Аналитика» – правила, позволяющие правильно познавать явления.

В работах «Физика» и «О душе», которые можно считать не только философским дискурсом, но и первыми примерами античной науки, Аристотель приводит образцы познания, основанного на обеих стратегиях – построении непротиворечивого знания и изучения природы явления (последнее по Стагириту предполагало выявление причин и индукцию). Продуктов такого познания, по сути, два: правильное знание («эпистема») и объект этого знания (позднее в философии науки он стал называться «идеальным»). Идеальный такой объект не в смысле наличия каких-то идеальных свойств, а как созданный ученым в соответствии с задачами и логикой изучения. Если для Аристотеля – построение идеальных объектов предполагает анализ причин и опору на эмпирические знания (индукцию, факты), представляющие изучаемое явление, то в дальнейшем ученые (Архимед, Галилей, Ньютон и др.) скорректировали способы построения

идеальных объектов и характеризующих их знаний. Но во всех случаях идеальные объекты создавались, с одной стороны, следуя правилам логики, позволяющим считать полученные знания правильными, с другой – с опорой на эмпирические знания (факты), полученные в рамках анализа изучаемого явления.

Начиная со второй половины XVIII столетия, на развитие науки существенно повлияло изменение социокультурного контекста. В естественных науках социокультурный контекст двоякий: установка на прогнозирование и расчет природных процессов, что позволяет использовать их в инженерных целях (овладеть природой, как говорил Ф. Бэкон), а также рассмотрение естествознания как средства, обеспечивающего благосостояние и «могущество» человека (наука как институт модерна). В гуманитарных науках, сложившихся в конце XIX, первой половине XX столетий, социокультурный контекст другой. Здесь ученого интересует понимание текстов (произведений) и того, кто их создал, понимания на основе объективного знания о самом произведении и его авторе. Гуманитарные науки тоже являются институтом модерна со всеми вытекающими из этого следствиями (вниманием к практическому использованию знаний, требованием объективности, поддержкой со стороны других институтов и пр.).

Идеальные объекты естественных наук создаются с опорой на математику и эксперимент галилеевского типа, в котором природные явления (процессы и механизмы) приводятся в соответствие (изоморфизм) с математическими моделями этих явлений. В гуманитарных науках идеальным объектам приписываются свойства, позволяющие, с одной стороны, выразить подход гуманитария, с другой – как пишет Бахтин, «предоставить голос» тому, кого изучают («два духа, взаимодействие духов»), с третьей стороны, в рамках дискурса, опирающегося на эти идеальные объекты, разрешить проблемы, стоящие перед гуманитарием и его потенциальной аудиторией (непонимание, объяснение и другие). Здесь математизация и галилеевский эксперимент только запутывают исследование, поэтому, как правило, отрицаются.

Намеченные здесь характеристики науки более подробно рассмотрены в плане генезиса, а также в методологическом отношении в статьях и книгах автора. Дальше мы будем использовать их прежде всего в методологической роли, во-первых, для сравнения с характеристиками искусства, во-вторых, для лучшего понимания особенностей научного мышления, которое Богданов реализовал в своих романах.

Истоки искусства. Поэтика Аристотеля

Вторая форма жизни и семиотика сложились примерно в то же время, что и первая. Если познание ориентировано на практику (строительство, лечение, завоевания и др.), то предпосылки искусства – на «досуг», на что указывает Аристотель. Досуг в широком понимании предполагает временное прекращение практической деятельности, свободу времяпрепровождения, общение, особый семиозис. Вот пример одного из произведений, созданных в Древнем мире в рамках подобного семиозиса, – фреска (картина) охоты египетского фараона на львов. Рис. 2



Рис. 2

В отличие, например, от «эмпирических знаний» («здесь и сейчас»), полученных в познании (наблюдение за затмением солнца или луны и их завершением), зрители данной картины (как правило, это приближенные царя) могли опираться только на свое воображение, в котором конечно использовались и прошлые знания (из рассказов других или собственных наблюдений охоты царя). Эти знания были получены раньше, к тому же в самых разных обстоятельствах (контекстах). Схема затмения, изобретенная аборигенами, подкрепляется «эмпирическими знаниями», которые можно изобразить следующим образом: $Xv \rightarrow A$, где X – реальное солнце, v – его восприятие в небе, A – знак (слова «солнце», «ягуар» и др.).

Знания зрителей картины устроены иначе: $A(И)\Psi \rightarrow П$, где A – знак (слова «фараон», «львы» и т.д.), $(И)$ – соответствующие *виды картины* (фараона, львов и др.), Ψ (пси) – порождение в сознании и видении соответствующих предметов $П$ (фараона, львов и других участников охоты). Эмпирические знания, как уже отмечалось, зрители, конечно, тоже имеют, но – эти знания, во-первых, разные по источникам, во-вторых, представляют собственные воспоминания или рассказы других, т.е. они обусловлены не объективными событиями (восприятием «здесь и сейчас»), а сознанием зрителей.

Стоит учесть еще одно обстоятельство. Спасение солнца коллективное практическое действие, переживание картины чаще всего – индивидуальное. Искусство, как я показываю, формируется, когда складывается «неутилитарная область жизни» (досуг), свободная от требований практической деятельности, высвобождающая возможность перехода ко второму типу знака и знаний в целях реализации привлекательных для индивида желаний (разрешения внешних и внутренних проблем и вызовов). Поскольку здесь обратная детерминация (от знака к предмету), новые предметы рождаются посредством речи, означения, сочинения художественного произведения (вместе с ними).

Первое рациональное (т.е. в плане познания) осознание второй формы жизни и отчасти семиозиса принадлежит Аристотелю. Как род бытия (знания) Аристотель характеризует искусство на основе категории «отношения», конкретно отношения «подражания» [\[1, с. 646\]](#). Если учесть, что Аристотель стремился блокировать такие виды искусства и способы построения произведений, которые приводили человека в нечеловеческое состояние (экстаз-безумие, возбуждали недобрые чувства и агрессию) или были слабыми в

художественном отношении, то понятно, почему «подражание». Оно должно было обуздать художника, заставить его соотносить художественную реальность с обычной жизнью, не слишком далеко улетать на крыльях воображения.

Задавая «начало искусства», Аристотель пытается схватить в знании его сущность. Здесь не только идея подражания жизни, но также, если так можно выразиться, характеристика «назначения искусства». Искусство или доставляет *удовольствие* или, второй вариант, способствует *очищению чувств* (аристотелевский катарсис) посредством страха и сострадания. Сущность искусства, Аристотель также задает, характеризуя особенности художественной формы («средств») и «художественной реальности» («предмет» и «способ»). Сюда относятся: различия искусств, пользующихся словом, красками, танцами и прочее; различие того, чему искусство подражает (лучшим, худшим и похожим на нас); различие позиций, от которых идет повествование (например, от третьего лица или первого). Еще одна трактовка Стагиритом сущности искусства представляет собой задание особенностей «художественной реальности». Так, например, Аристотель характеризует правильное художественное произведение как «целое», имеющее определенный «объем», «правдоподобное», органичное («если части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-нибудь части изменялось и потрясилось целое», «удивление будет сильнее, чем в том случае, когда что-нибудь является само собою и случайно. Ведь даже из случайных событий более всего удивления вызывают те, которые кажутся происшедшими как бы ненамеренно» [\[1, с. 655-656\]](#)).

Аристотель, завершая работу предшествующих философов, окончательно разводит утилитарные и неутилитарные начала, характеризует новую практику как поэтику, описывает выразительные средства поэтики, формулирует правила, позволяющие художникам действовать осознанно и, говоря современным языком, технологично. [\[12, с. 234-238\]](#) Сфера искусства (как форма социальной жизни) исторически специализируется на трех основных функциях: 1) реализации неосуществленных или невозможных желаний индивидов (создании художником условий для подобной реализации), 2) построении интересных жизненных миров, 4) особой (художественной) формы познания и рефлексии (в том числе и жизни в искусстве).

Мераб Мамардашвили в «Лекциях о Прусте» писал, что это только в книгах человек разделен на отдельные подразделения, а в жизни мы целостны. Тем не менее, уже в Древнем мире началась дифференциация жизни на две большие области – познание, ориентированное на трудовую деятельность, и переживание, а также общения по этому поводу, ориентированные на досуг и свободное препровождение. Размежевание происходило, во-первых, под влиянием создания разных семиозисов (схем и знаний, которые старались использовать как модели, в оппозиции к тропам, с помощью которых задавалась реальность, позднее осознанная как искусство). Формирование разных семиозисов повлекло за собой и разные типы коммуникации (научную и художественную), разные типы мышления (научное и художественное), разные типы реальностей (теорию и художественное произведение). В античной культуре в рамках философии эти две области жизни и обслуживающие их семиозисы были осознаны и разведены как наука и искусство. Однако, начиная с Гете и романтиков, начинается их совместное использование в творчестве, отсюда непростые проблемы. Пример подобного использования мы приводим дальше.

Две ипостаси романов Александра Богданова «Красная звезда» и «Инженер Мэнни»

Наша реконструкция будет представлять собой интерпретацию содержания романов и творчества его автора под углом зрения проведенных выше различий науки и искусства с целью показать, с одной стороны, совместную реализации соответствующих методологий (познания и художественного творчества), с другой – независимое их применение в плане логики каждой методологии. Хотя, конечно, совместность реализации позволяет использовать познание в художественных целях и наоборот.

Первый роман был написан в 1908 году, а второй на четыре года позже. В этот период Богданов серьезно переживал разрыв с Лениным и старался убедить партийную верхушку, что Россия еще не готова к революции, что прежде нужно создать науку и образовывать рабочих. Расхождение с Лениным, заключалось также в другом понимании смысла жизни революционера, что Богданов в художественной форме обсуждает в начале романа «Красная звезда», вкладывая в уста главного героя Леонида объяснение его разрыва со своей возлюбленной, тоже революционером Анной Николаевной.

«Постепенно оно приняло форму глубокого идейного разногласия – в понимании нашего отношения к революционной работе и в понимании смысла нашей собственной связи. Она шла в революцию под знаменем долга и жертвы, я – под знаменем моего свободного желания. К великому движению пролетариата она примыкала, как моралистка, находящая удовлетворение в его высшей нравственности, я – как аморалист, который просто любит жизнь, хочет ее высшего расцвета и потому вступает в то ее течение, которое воплощает главный путь истории к этому расцвету. Для Анны Николаевны пролетарская этика была священна сама по себе; я же считал, что это – полезное приспособление, необходимое рабочему классу в его борьбе, но преходящее, как сама эта борьба и порождающий ее строй жизни» [\[3\]](#). Здесь явно художественная рефлексия переживаний самого Богданова как в отношении его возлюбленной, так и разрыва с Лениным.

В романах есть еще два сюжета, которые можно понять как художественную рефлексия. Это, во-первых, колебания автора романов относительно своей роли как вождя революции (известно, что одно время он был вторым человеком в партии), недостаточно связанного, считал Богданов, с рабочим классом. Во-вторых, Богданова раздирало противоречие: он ощущал себя личностью и интеллигентом, одновременно думая, что личность должна раствориться в коллективе, полностью подчиниться ему.

«Во второй раз, – констатирует Леонид, – то, обо что разбились мои душевные силы, это был самый характер той культуры, в которую я попытался войти всем моим существом... Речь Стэрни (один из руководителей марсиан. – В.Р.), грубо выразившая всю несоизмеримость двух типов жизни, была только поводом, только последним толчком, сбросившим меня в ту темную бездну, к которой тогда стихийно и неудержимо вело меня противоречие между моей внутренней жизнью и всей социальной средой, на фабрике, в семье, в общении с друзьями. И опять-таки не было ли это противоречие гораздо более сильным и острым именно для меня, революционера-интеллигента, всегда девять десятых своей работы выполнявшего либо просто в одиночку, либо в условиях одностороннего неравенства с товарищами-сотрудниками, в качестве их учителя и руководителя, – в обстановке обособления моей личности среди других? Не могло ли противоречие оказаться слабее и мягче для человека, девять десятых своей трудовой жизни переживающего хотя бы в примитивной и неразвитой, но все же в товарищеской среде, с ее, быть может, несколько грубым, но действительным равенством сотрудников?» [\[3\]](#).

Во втором романе это противоречие между личностью и социальной средой (рабочим

коллективом) доходит до предела. Инженер Мэнни, глубоко осознавший подобный конфликт, решает устранился из жизни, покончить жизнь самоубийством. Получается, что Богданов, представляющий собой яркую личность, в лице Мэнни решает с ней расправиться в пользу социалистического дела. В «Воспоминаниях о детстве» в 1925 году Богданов так истолковывает свою личность.

«Личность – маленькая клетка живой ткани общества, ее субъективизм выражает только ее ограниченность. Я вел против субъективизма борьбу, когда встречал его в других людях; естественно, что я стремился его преодолеть и в самом себе... Неустранимо то, что человек смотрит со своей точки зрения, оперирует своими методами. Но в каком смысле все это “свое” для него? Сам он принадлежит коллективу – классу, социальной группе, либо нескольким таким коллективам, жизнь которых в разной мере и степени дала содержание его практической деятельности и его мышлению. Личность не более, как маленький центр приложения социальных сил, один из бесчисленных пунктов их перекреста. Ее точка зрения и способ понимания принадлежит ей в том только смысле, что в ней находят свое воплощение и выражение; было бы правильнее сказать, что личность принадлежит им, а не наоборот...Метод больше человека» [8]. Надо сказать, что эта проблема (противоречия частных и социальных жизненных целей и концепций) не разрешена в общем виде до сих пор. Она решается конкретно каждым индивидом, но в плане культуры, как мы это сегодня постоянно видим, встает снова и снова.

Но неготовность к революции Богданов обсуждает не как художник, а как социальный инженер. Как пишет в 1929 г. во введении к роману Б. Лэгран: по мнению Богданова, изложенному в брошюре «Вопросы социализма», «...пролетариат как класс, раньше чем ставить своей задачей завоевание власти, должен овладеть наукой, переработать ее в соответствии со своими классовыми интересами, создать и разработать новую науку – всеобщую организационную науку, как ее называл Богданов, которая должна быть наукой о построении нового социалистического общества. Всякая иная попытка осуществить программу пролетариата, по убеждению Богданова, явилась бы «программой авантюры, самой мрачной в истории пролетариата, самой тяжелой по последствиям... Единственным концом авантюры явилось бы длительное царство Железной пяты» [4, с. 38].

В другом месте той же брошюры Богданов так формулирует свое убеждение: пока рабочий класс не овладеет наукой, он не может, не должен предпринимать попытки осуществить социализм (см. [там же, с. 69]). Его задачей, по мысли Богданова, является: собирать, развивать, стройно систематизировать возникающие в недрах капиталистического строя зародыши новой культуры, элементы социализма, не покушаясь на непосредственный захват власти и преобразование общества до накопления необходимых элементов культуры (см. [там же, с. 74, 103]).

Интересно, что Богданов здесь выступает «зачинателем дискурсивности» будущей философской дисциплины – «методологии проектирования», в которой были сформулированы требования анализа негативных последствий социального проектирования (эти последствия автор рассматривал в своих книгах по философии техники и методологии проектирования).

Чтобы убедить в своих взглядах товарищей по партии и возможно просто сочувствующих большевикам, Богданов и задумывает роман «Красная звезда». Идею фабулы, как известно, он заимствует у Герберта Уэллса из романа «Война миров», вышедшего за несколько лет до «Красной звезды». На это указывает и совпадение планет и сценарий

нашествия марсиан, который предлагает Стэрни. Но реальные проблемы, волновавшие Богданова, были совершенно другие, чем у Уэллса.

Конфликт с Лениным был только своеобразным пусковым механизмом пересмотра Богдановым собственных представлений и ценностей. Проблемная ситуация была примерно такая: Богданов чувствовал, что ему самому непонятно, что будет представлять собой социализм, к которому большевики призывали, более того, он видел, что российские рабочие в силу присущих им представлений и мифов вряд ли смогут правильно усвоить идеи Маркса, наконец, неясна была и роль самих вождей (то ли они должны командовать и направлять, как Ленин, то ли как социальные инженеры образовывать и менять сознание, готовя условия для дальнейших шагов). Разрешает эту ситуацию Богданов двояко и в рациональном дискурсе, написав ряд статей, и в художественной форме. Художественное творчество давало дополнительные степени свободы: можно было представить и прожить будущее и отнестись к нему не только рационально, но и чувственно, эмоционально, откликаясь на возможные события как мыслями, так и переживаниями. Это плюс дополнительные возможности, заключающиеся в свободе построения художественных событий, которые можно было не обосновывать как в науке, вероятно, дали ряду философов основания утверждать, что искусство стоит выше рационального научного дискурса. Но не выше научного исследования, опирающегося на моделирование природы изучаемой реальности. Другими словами, у науки и искусства разные компетенции и возможности.

Если фабула «Красной звезды» взята из «Войны миров», то сюжет построен Богдановым, и он довольно сложный. Марс по отношению к Земле внешне представлен как будущее социологическое общество, в котором, на первый взгляд, решены все проблемы, над которыми бились революционеры. Например, построена эффективная распределительная экономика, причем Богданов описывает ее уже не в художественном плане, а рациональном (познание в футурологической модальности). В плане социального познания Богданов многое заимствует у Платона, но и Маркса. У Платона – методологию социального проектирования, у Маркса – объект проектирования – социализм, организация и экономика которого основаны на отказе от частной собственности, рациональном управлении и распределении, на свободном (без денег) удовлетворении потребностей. При этом Богданов предугадывает (точнее, проектно прорабатывает) проблемы, с которыми столкнется социалистическое хозяйство: трудности планирования и согласования монблана потребностей граждан и бесчисленных хозяйственных процессов.

«Цифры меняются каждый час, – объяснил Мэнни, – в течение часа несколько тысяч человек успели заявить о своем желании перейти с одних работ на другие. Центральный статистический механизм все время отмечает это, и каждый час электрическая передача разносит его сообщения повсюду...

– Институт подсчетов имеет везде свои агентства, которые следят за движением продуктов в складах, за производительностью всех предприятий и изменением числа работников в них. Этим путем точно выясняется, сколько и чего следует произвести на определенный срок и сколько рабочих часов для этого требуется. Затем институту остается подсчитать по каждой отрасли труда разницу между тем, что есть, и тем, что должно быть, и сообщать об этом повсюду. Поток добровольцев тогда восстанавливает равновесие.

– А потребление продуктов ничем не ограничено?

- Решительно ничем: каждый берет то, что ему нужно, и столько, сколько хочет.
- И при этом не требуется ничего похожего на деньги, никаких свидетельств о количестве выполненного труда или обязательств его выполнить, или вообще чего-нибудь в этом роде?
- Ничего подобного. В свободном труде у нас и без этого никогда не бывает недостатка: труд – естественная потребность развитого социалистического человека, и всякие виды замаскированного или явного принуждения к труду совершенно для нас излишни.
- Но если потребление ничем не ограничено, то не возможны ли в нем резкие колебания, которые могут опрокинуть все статистические расчеты?..
- Трудности тут очень большие. Институт подсчетов должен зорко следить за новыми изобретениями и за изменением природных условий производства, чтобы их точно учитывать. Вводится новая машина – она сразу требует перемещения труда как в той области, где применяется, так и в машинном производстве, а иногда и в производстве материалов для той или другой отрасли. Истощается руда, открываются новые минеральные богатства – опять перемещение труда в целом ряде рельсовых путей и т. д. Все это надо рассчитать с самого начала если не вполне точно, то с достаточной степенью приближения, а это вовсе не легко, пока не будут получены данные прямого наблюдения» [\[3\]](#).

Так и видится Госплан и Госснаб СССР. Богданов, конечно, не мог предугадать, что хозяйство и экономика, основанные на социалистическом планировании и распределении, проиграют капиталистическому рынку, скорректированному на основе социальной науки и опыта преодоления экономических кризисов. Впрочем, в настоящее время наблюдается частичный реванш: все больше государств переходят на смешанные, гибридные формы хозяйства и экономики (с одной стороны, капиталистический рынок и частная собственность, с другой – социалистическое распределение: от богатых к бедным, от более обеспеченных к менее необеспеченным).

Но только на первый взгляд в марсианском социализме были решены все проблемы. Оказывается, нет, сохраняется жажда не только взять собственность другого, но и уничтожить его в войне. Так Стэрни предлагает ради спасения Марса начать войну с Землей. «На Марсе, – разъясняет он другим руководителям, – запасы радиоматерии, необходимой как двигатель междупланетного сообщения и как орудие разложения и синтеза всех элементов, приходили к концу: она только тратилась, и не было средств для ее возобновления... Люди Земли владеют ею, и ни в каком случае они ее добровольно не уступят, не уступят сколько-нибудь значительной доли ее поверхности. Это вытекает из всего характера их культуры. Ее основа есть собственность, огражденная организованным населением. Хотя даже самые цивилизованные племена Земли эксплуатируют на деле только ничтожную часть доступных им сил природы, но стремление к захвату новых территорий у них никогда не ослабевает. Систематическое ограбление земель и имущества менее культурных племен носит у них название колониальной политики и рассматривается как одна из главных задач их государственной жизни. Можно себе представить, как отнесутся они к естественному и разумному предложению с нашей стороны – уступить нам часть их материков, взамен чего мы научили бы их и помогли бы им несравненно лучше пользоваться остальной частью... Для них колонизация – это вопрос только грубой силы и насилия; и хотим мы или не хотим, они заставят нас принять по отношению к ним эту точку зрения...

И вот если бы мы взяли себе часть земной поверхности посредством необходимого насилия, то несомненно, что это повело бы к объединению всего земного человечества в одном чувстве земного патриотизма, в беспощадной расовой ненависти и злобе против наших колонистов; истребление пришельцев каким бы то ни было способом, вплоть до самых предательских, стало бы в глазах людей священным и благородным подвигом, дающим бессмертную славу. Существование наших колонистов сделалось бы совершенно невыносимым. Вы знаете, что разрушение жизни – дело вообще очень легкое, даже для нашей культуры; мы неизмеримо сильнее земных людей в случае открытой борьбы, но при неожиданных нападениях они могут убивать нас так же успешно, как обыкновенно делают это друг с другом. Надо к тому же заметить, что искусство истребления развито у них несравненно выше, чем все другие стороны их своеобразной культуры.

И в конце концов после долгих колебаний и бесплодной мучительной растраты сил дело пришло бы неизбежно к той постановке вопроса, какую мы, существа сознательные и предвидящие ход событий, должны принять с самого начала: колонизация Земли требует полного истребления земного человечества...– Надо понять необходимость и твердо смотреть ей в глаза, как бы ни была она сурова. Нам предстоит одно из двух: либо остановка в развитии нашей жизни, либо уничтожение чуждой нам жизни на Земле. Ничего третьего нет перед нами» ^[3]. К сожалению, в настоящее время, в ХХІ столетии, после Второй мировой войны и Холокоста, которые казалось больше никогда не повторятся, мы наблюдаем острые социальные коллизии (конфликты, войны) близкие по логике сценарию Стэрни.

Понимая чудовищность подобного сценария, Богданов отступает на гуманистическую стезю, что, конечно, отражает его собственные колебания и неуверенность в провозглашаемом революционерами социализме. Как видно из начала следующего романа «Инженер Мэнни», в конце концов, марсиане решили «на ближайшее будущее отказаться от всякого прямого, активного вмешательства в дела Земли; они думают ограничиться пока ее изучением и постепенным ознакомлением земного человечества с более древней культурой Марса» ^[5]. Этот эпизод выполнен Богдановым в художественной форме, но обсуждаемая проблема и предлагаемое ее разрешение, конечно, принадлежат социальной науке.

Неуверен Богданов и в том, что марсиане сумели преодолеть другие капиталистические пороки, например, жажду обогащения и отказ от личных решений в пользу общественных. То есть проблемой для него выступает вера Маркса и Ленина в то, что при социализме удастся нужным образом кардинально переделать человека. Богданов в этом не уверен. В обоих романах Богданов показывает, что балом правит социальная стихия. Последнюю образуют действия отдельных людей и деиндивидуальные процессы (экономические, социальные, исторические, культурные), причем понять, как одно связано с другим, очень трудно. Кажется, что рациональная деятельность и наука марсиан должны обеспечить им беспрепятственный прогресс, но вот беда – истощается природа и уже нет ресурсов, сохраняются остатки эгоистического поведения, предлагаются почти безумные проекты (уничтожить землян). Во втором романе инженер Мэнни должен все предусмотреть и спланировать так, чтобы обеспечить хорошо управляемое и бесперебойное строительство марсианских каналов. Однако незадача: рабочие союзы, правительство, синдикаты буржуазии, общество действуют, исходя из своих интересов, плетут интриги, ведут борьбу друг с другом, что, в конце концов, приводит к краху всего проекта и заключению самого Мэнни в тюрьму. Опять форма художественная, но обсуждаемые проблемы и содержание рациональные, научные.

Кое-где Богданов вообще забывает, что пишет художественный роман, можно сказать, что он соскальзывает в чистую науку. Таков фрагмент о задуманной науке для революции (будущей «Тектологии»). «На этом пути Нэтти (сын и последователь Мэнни. – *B.P.*) пришел к своему величайшему открытию, – положил начало всеобщей организационной науке. Он искал упрощения и объединения научных методов, а для этого изучал и сопоставлял самые различные приемы, применяемые человечеством в его познании и в труде; оказалось, что те и другие находятся в самом тесном родстве, что методы теоретические возникли всецело из практических, и что все их можно свести к немногим простым схемам...В конце концов у него получился такой вывод: как ни различны элементы вселенной, – электроны, атомы, вещи, люди, идеи, планеты, звезды, – и как ни различны по внешности их комбинации, но возможно установить небольшое число общих методов, по которым эти какие угодно элементы соединяются между собою, как в стихийном процессе природы, так и в человеческой деятельности. Нэтти удалось отчетливо определить три основные из этих “универсальных организационных методов”; его ученики пошли дальше, развили и точнее исследовали полученные выводы. Так возникла всеобщая наука, быстро охватившая весь организационный опыт человечества... С того времени решение самых сложных организационных задач стало делом не индивидуального таланта или гения, а научного анализа, вроде математического вычисления в задачах практической механики. Благодаря этому, когда настала эпоха коренного реформирования всего общественного строя, величайшие трудности новой организации сравнительно легко и вполне планомерно удалось преодолеть: как еще раньше естествознание стало орудием научной техники, так теперь универсальная наука явилась орудием научного построения социальной жизни в ее целом. А еще раньше та же наука нашла широкое применение в развитии организаций рабочего класса и их подготовке к последней, решающей борьбе» [\[5: 61\]](#).

Эти, по сути, методологические размышления возникли как ответ на проблему разработки научных предпосылок революции, необходимость которых Богданов видел и в период революции 5-го года и значительно позже в период начала строительства социализма. Арестованный ГПУ в сентябре 1923 года Богданов пишет Ф.Э. Дзержинскому: «Всеобщая организационная наука. Разве всеобщая разруха, разве мировая дезорганизация не говорят сурово и властно об ее необходимости? И когда нашему рабочему классу силою вещей пришлось взяться за организацию всей жизни страны, разве не было самым трагическим в его положении то, что ему пришлось это делать ощупью, да с помощью специалистов старой науки, которая сама никогда не ставила задачи в целом? И разве мыслима всеобщая научная организация мирового хозяйства в социализм без выработанного орудия – всеобщей организационной науки? Выступает с жестокой настоятельностью вопрос об едином хозяйственном плане. Спросите наших ученых-специалистов – профессоров Громана, Базарова, самого руководителя Госплана Кржижановского, – нужна ли и полезна ли для решения этого вопроса организационная наука?» [\[8\]](#).

Пожалуй, органического соединения научного и художественного творчества Богданову удалось достигнуть только в конце второго романа. Здесь мы читаем красивую новеллу о Конце света: с одной стороны, это футурологическое печальное прозрение, с другой – художественное эссе. «Огромная высокая зала, залитая светом, тысячи людей. Но люди ли это? Как свободны их позы, как спокойны и ясны их лица, какой силой дышат их тела. И это обреченные?..

Что собрало их сюда? Какая мысль, какое чувство объединили их в этом общем молчании?.. Входит новое лицо и поднимается на возвышение в глубине зала.

Очевидно, он тот, кого ждали: взоры всех направляются на него. Это – Нэтти? Да, Нэтти, но иной, подобный божеству, в ореоле сверхчеловеческой красоты. Среди торжественно-глубокой тишины он говорит:

“Братья, от имени тех, кто взял на себя разрешение последней задачи, я возвещаю, что мы выполнили свое дело.

Вы знаете, что судьба нашего мира вполне выяснилась уже много тысяч лет тому назад. Ослабевшее солнце давно не в силах питать своими лучами развитие нашей жизни, наш великий общий труд. Мы поддерживали солнечное пламя, пока было возможно. Мы взорвали и обрушили на солнце поочередно все наши планеты, кроме одной, на которой теперь находимся. Энергия этих столкновений дала нам лишнюю сотню тысяч лет. Большую часть их мы потратили на исследование способов переселения в другие солнечные миры. Тут нас постигла полная неудача...

Мы имеем несомненные доказательства того, что и в других звездных системах живут разумные существа. На этом мы построили наш новый план...

Холод и пустота эфирных пространств, убийственные для жизни, бессильны против мертвой материи. Ей можно доверить образы и символы, выражающие смысл и содержание нашей истории, нашего труда, всей борьбы и побед нашего мира. Брошенная с достаточной силою, она пассивно и послушно перенесет на неизмеримые расстояния нашу дорогую идею, нашу последнюю волю...

Из самого прочного вещества, какое могла дать нам природа, мы приготовили миллионы гигантских снарядов: каждый есть верная копия нашего завещания. Они составлены из тонких свернутых пластинок, покрытых художественными изображениями и простыми знаками, которые без труда будут разгаданы всяким разумным существом. Снаряды эти уложены на точно определенных местах нашей планеты, и для каждого вычислены направление и скорость, которые он получит от начального толчка. Вычисления строги и проверены сотни раз: цель будет неизбежно достигнута.

А начальный толчок, братья, произойдет через несколько минут. Внутри нашей планеты мы собрали огромную массу той неустойчивой материи, атомы которой, взрываясь, разрушаются в одно мгновение и порождают самую могучую из всех стихийных сил. Через несколько минут наша планета перестанет существовать и ее осколки разлетятся в бесконечное пространство, унося наши мертвые тела и наше живое дело.

Встретим же радостно, братья, это мгновенье, в котором величие смерти сольется с величайшим актом творчества, это мгновенье, которое завершит нашу жизнь, чтобы передать ее душу нашим неведомым братьям!”...

А когда вслед за тем видение поглотил налетевший ураган света и огня, то последнее, что в нем потонуло, была у Мэнни та же мысль: “неведомым братьям!”» [\[5\]](#).

Мы видим, что Богданов твердо верит в бессмертие разумной жизни. Одновременно он спокойно относится к смерти отдельного индивида, считая, что человек, как субъект (инженер) самого себя, вправе закончить свою жизнь самоубийством, если она его уже не удовлетворяет или невозможна (не сказался ли здесь также пример Поля и Лауры Лафаргов, самоубийство которых одобрял и Ленин?). Как известно, Богданов неожиданно умер в 1928 году, ставя на себе очередной эксперимент по переливанию крови. Но было ли это случайно (так считается), рисковал ли Богданов только по незнанию (он перелил себе кровь человека, обладающего рефлексом, несовместимым с

резусом Богданова)? Может быть, предчувствуя в конце 20-х наступление царства Железной пяты, он сознательно решил прервать свою жизнь? Тем более, что в своих романах Богданов отретировал подобный уход на своих героях.

Интересно, что в настоящее время возможность избежать Конца света, который может наступить то ли в результате деятельности самого человека, то ли космической катастрофы, снова стала острой и обсуждаемой. Разрешается она и в сфере чистого искусства (например, картины и фильмы атомной войны или нашествия других цивилизаций), и научного исследования, но и в смешанном жанре науки-искусства как у Богданова в конце его романов.

Заключение

Посмотрим теперь, как связаны в романах Богданова научное познание и художественное творчество, а также, если следовать за Хайдеггером, какое бытие подлежало раскрытию. В отдельных фрагментах повествования наука и искусство не связаны у Богданова вообще. Мы уже приводили два примера познания (модель распределительной экономики и замысел «Тектологии»), не связанного с искусством, а вот пример чистого искусства, уже без познания. Леонид представлен в романах вроде бы разумным человеком, подготовленным к тому, чтобы быть посредником между марсианами и людьми, но выясняется, что он совершенно не может контролировать свои поступки (потеряв рассудок, убивает Стэрни). Аналогично, в «Инженере Мэнни» главный герой, гениальный инженер, спланировавший строительство каналов на Марсе, и тоже очень разумный, не задумываясь, в порыве гнева, убивает своего помощника инженера Маро, который плетет против него интриги.

«И вы не задумались бы, – сказал Мэнни, – совершить преступление перед наукой и человечеством ради... бюджета?»

Оттенок холодного презрения в произнесенных словах был сильнее пощечины. Маро выпрямился, глаза его засветились циническим блеском, деловая сдержанность сменилась наглой насмешкой.

– Преступление?! Какие фразы! И вам нечего больше возразить? Но мы будем действовать в самом законном порядке. А насчет землетрясения... оно, наверное, случится уже тогда, когда нас не будет!

– Да, вас тогда не будет!

Мэнни вскочил, и Маро не успел уклониться от его движения, быстрого, как молния. Бронзовый нож не был бы оружием в руках обыкновенного человека, но инженер Альдо был потомком древних рыцарей. Сонная артерия шеи и горло были разорваны ударом. Кровь брызнула фонтаном, и Маро упал. Несколько судорог, слабое хрипение... Затем тишина» [\[5\]](#).

Когда же, как например, в последней сцене самоубийства человечества, познание (футурологическое) и художественное воображение сходятся, эти две ипостаси творчества Богданова просто работают друг на друга. Трудно за ними реконструировать какое-то бытие, раскрываемое в этих ярко представленных провиденциальных событиях. Ну, если только такая версия. Как рационально мыслящий человек Богданов не видит возможности сохранения Земли и Человечества (не верит в возможность вечной жизни). Как революционер предпочитает принести в жертву жизнь землян ради совершенствования жизни в других галактиках. Как художник и мыслитель, рассказывая

о Конце света, переживает высокий пафос.

Как ученый и философ Богданов анализирует достоинства и недостатки распределительной экономики, намечает контуры новой науки, обсуждает особенности психологии людей социализма, рассматривает столкновение и возможности сосуществования культур модерна и социализма. При этом он создает идеальные объекты и мыслит в соответствии с идеалами науки и философии начала XX столетия.

Как художник Богданов реализует свои желания (построения социализма), свои страхи (неуверенность в готовности рабочих к революции, а также своей роли как вождя партии), свои переживания невозможности вечной жизни на Земле. Здесь главные инструменты – воображение, схемы, метафоры и другие тропы и выразительные средства искусства этого периода.

Кстати, и в статье Хайдеггера «Вопрос о технике» больше напрашивается версия бытия не как «поставы» (такова трактовка Хайдеггером техники модерна), а бытия как будущего состояния техники, которое преображено искусством и поэтому перестало порабощать человека. Вопрос только в том, возможно ли создать подобную технику и, если да, то поможет ли это в решении монблана проблем, стоящих перед современным человечеством? Развитие техники и социальности после Хайдеггера показывает, что предлагаемое им решение, вероятно, очередная утопия.

Библиография

1. Аристотель. Поэтика. Соч.: В 4-х т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. 416 с.
2. Биbihин В. Хайдеггер. "Знание – сила". №10. 1989. С. 60-68. URL: <http://bibikhin.ru/haydegger>
3. Богданов А.А. Красная звезда. Л.: 1929. URL: <https://traumlibrary.ru/book/bogdanov-krasnaya-zvezda/bogdanov-krasnaya-zvezda.html>
4. Богданов А. Вопросы социализма. Изд. писателей в Москве, 1918. URL: <https://traumlibrary.ru/book/bogdanov-voprosy-socialisma/bogdanov-voprosy-socialisma.html#s008>
5. Богданов А. Инженер Мэнни. Л.: изд. "Красная газета", 1929. URL: <https://coollib.com/b/387968-aleksandr-aleksandrovich-bogdanov-inzhener-menni/read>
6. Богданов А.А. Тектология. Всеобщая организационная наука. М.: Экономика, 1989. URL: <https://traumlibrary.ru/book/bogdanov-tektologia-1/bogdanov-tektologia-1.html>
7. Марков А. Философия искусства. Лекция 11. 2016. URL: <https://www.google.com/search?q=A.+Марков+Лекция+о+Хайдеггере&oq=A>
8. Неизвестный Богданов. В 3 кн. Кн. 1. М.: ИЦ "АИРО-XX", 1995. URL: <http://ihst.ru/projects/sohist/document/bog95b2.htm>
9. Платон. Седьмое письмо // Платон. Соч. в 4 т. Т. 4. М., 1994.
10. Розин В.М. Введение в схемологию: схемы в философии, культуре, науке, проектировании. М.: URSS, 2011. 255 с.
11. Розин В.М. Математика: происхождение, природа, преподавание. На материале генезиса геометрии, механики, символической логики, анализа пропедевтических курсов и концепций преподавания. М.: ЛЕНАНД, 2021. 240 с.
12. Розин В.М. Природа и генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ). ИФРАН, Голос, 2011. 397 с. EDN: PFDJPA
13. Тейлор Э. Первобытная культура. М.: Соцэкгиз, 1939. 602 с.
14. Хайдеггер М. Вопрос о технике. 1993. URL: http://bibikhin.ru/vopros_o_tekhnike

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Статья «Наука и искусство как разные ипостаси бытия человека», представленная к публикации в журнале «Культура и искусство», затрагивает сложную и многогранную проблему соотношения науки и искусства, их философского осмысления и исторического развития. Автор делает попытку выявить различия и взаимосвязи между этими двумя формами человеческой деятельности через призму философии Хайдеггера, античной традиции и творчества Александра Богданова. Целевая исследовательская установка, таким образом, сформулирована достаточно четко. Однако несмотря на амбициозность поставленных задач и богатство материала, собранного автором, статья вызывает ряд критических замечаний, связанных как с методологией, так и с логикой изложения.

В первую очередь важно отметить, что выбор экзистенциального подхода Хайдеггера в качестве отправной точки рассуждений о бытии техники, искусства и науки выглядит весьма избирательно и фрагментарно. Цитаты из «Вопроса о технике» и интерпретации бытия через призму «зова тишины» и «раскрытия потаенного» остаются на уровне философских метафор, и не получают достаточного аналитического развития в публикации. При этом автор справедливо отмечает многозначность и неопределенность этих концепций, что требует более строгого методологического аппарата для их прояснения. Однако в самой статье отсутствует объяснение, каким образом именно философия Хайдеггера соотносится с последующим культурно-историческим анализом науки и искусства, что создаёт впечатление разрозненности и недостаточной связности изложения.

Вместе с тем, культурно-исторический подход, который автор применяет для анализа античных истоков науки и искусства, представлен достаточно подробно и обстоятельно. Рассмотрение семиотики болезни в архаических культурах и развитие рассуждений у Платона и Аристотеля демонстрирует глубокое понимание философских и культурных предпосылок формирования двух различных форм знания и творчества. Тем не менее, переход к современности и анализ творчества Богданова, хотя и богат фактами и цитатами, порой теряет фокус и становится чрезмерно подробным, что затрудняет выделение ключевых идей статьи. В частности, художественные и социологические аспекты романов Богданова подаются как самостоятельные блоки, без достаточного интегрирования в общую философскую проблематику.

В статье также отсутствует критическое осмысление и сопоставление науки и искусства как «разных ипостасей бытия». Автор утверждает, что наука и искусство не должны принадлежать единой онтологии, что является смелым тезисом, однако его обоснование остается недостаточным и во многом декларативным. В статье не хватает системного анализа, который бы продемонстрировал, как эти две сферы отличаются по своим сущностным характеристикам, методам познания и творческого выражения, а также каким образом они взаимодействуют или противостоят друг другу в историческом и современном контексте.

Кроме того, стиль изложения статьи иногда перегружен сложными философскими построениями и цитатами, что снижает ее доступность для широкой аудитории журнала «Культура и искусство». Местами язык публицистический и не соответствует научному стилю. Отсутствие четкой структуры и логической последовательности затрудняет

восприятие основных аргументов. В частности, обширные фрагменты, посвященные анализу романов Богданова, хотя и интересны с точки зрения культурологии, выглядят как отдельное исследование, не всегда связанное с главной темой статьи.

Таким образом, статья представляет собой амбициозное и содержательное исследование, затрагивающее фундаментальные вопросы философии науки и искусства, а также их исторического развития. Однако для публикации в научном журнале «Культура и искусство» текст требует доработки в части методологической четкости, системности изложения и более ясного раскрытия ключевого тезиса о различии и соотношении науки и искусства как ипостасей бытия человека. Усиление аналитической части, сокращение избыточных описательных фрагментов и более тесное связывание философских концепций с культурно-историческим материалом позволят сделать статью более убедительной и значимой для читательской аудитории. Рекомендую отправить на доработку.

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

Предметом исследования является соотношение науки и искусства как двух различных форм человеческого бытия и познания. Автор рассматривает их генезис, начиная с архаических культур, прослеживает становление в античности (особое внимание уделяется Аристотелю) и анализирует их взаимодействие на примере романов А. Богданова "Красная звезда" и "Инженер Мэнни". Исследование построено на противопоставлении подхода М. Хайдеггера, который стремился объединить науку, искусство и технику через единую онтологию бытия, авторской позиции о принципиальной самостоятельности этих сфер.

Методология исследования

Автор использует метод культурно-исторической реконструкции, который позволяет проследить генезис науки и искусства от их истоков до современности. Применяется семиотический анализ для выявления различий между "схемами познания" и "тропами искусства". Используется также герменевтический подход при интерпретации романов Богданова. Методологически работа опирается на собственные разработки автора в области схемологии и философии техники.

Актуальность

Актуальность исследования обусловлена продолжающимися дискуссиями о соотношении различных форм познания и творчества в современной культуре. Вопрос о возможности синтеза научного и художественного подходов остается открытым как в теоретическом, так и в практическом плане. Обращение к романам Богданова приобретает особую значимость в контексте современных поисков путей соединения научной футурологии и художественного воображения.

Научная новизна

Новизна работы заключается в оригинальной трактовке генезиса науки и искусства через различие семиотических механизмов. Автор предлагает новое прочтение романов Богданова как примера независимого, но совместного использования научной и

художественной методологий. Критика хайдеггеровского подхода к единству бытия также представляет определенный интерес, хотя и не является абсолютно новой в философской литературе.

Стиль, структура, содержание

Статья написана ясным научным языком, хотя местами перегружена длинными цитатами. Структура работы логична: от теоретических предпосылок через исторический анализ к конкретному примеру. Однако переход от общефилософских рассуждений к анализу романов Богданова выглядит несколько резким. Содержание богато и разнообразно, но иногда автор уходит в излишние детали, что затрудняет восприятие основной линии аргументации.

Библиография

Библиографический аппарат включает классические источники (Аристотель, Платон) и современные исследования. Однако заметно преобладание ссылок на собственные работы автора, что может свидетельствовать о некоторой замкнутости исследовательской позиции. Недостаточно представлены современные зарубежные исследования по проблематике соотношения науки и искусства.

Апелляция к оппонентам

Основным оппонентом выступает М. Хайдеггер с его концепцией единого бытия. Критика хайдеггеровского подхода проводится корректно, хотя и несколько схематично. Автор не всегда учитывает сложность и многомерность хайдеггеровской мысли. Полемика с другими возможными оппонентами практически отсутствует, что обедняет дискуссионное поле статьи.

Выводы, интерес читательской аудитории

Основной вывод о принципиальной самостоятельности науки и искусства при возможности их совместного использования представляется обоснованным, хотя и не бесспорным. Анализ романов Богданова демонстрирует продуктивность авторского подхода, но не исчерпывает всех возможностей интерпретации.

Статья будет интересна специалистам по философии науки, философии искусства, а также исследователям творчества А. Богданова. Междисциплинарный характер работы расширяет потенциальную аудиторию, включая культурологов и литературоведов.

Общая оценка: Статья представляет собой серьезное философское исследование, содержащее оригинальные идеи и подходы. Основные недостатки связаны с некоторой громоздкостью изложения и недостаточной проработкой альтернативных позиций. Рекомендуется к публикации после незначительной доработки.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Савицкая Е.А. Ретро-тенденции в шведском прогрессив-роке 1990–2000-х годов // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.71989 EDN: ZPIZCU URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71989

Ретро-тенденции в шведском прогрессив-роке 1990–2000-х годов

Савицкая Елена Александровна

ORCID: 0000-0002-6688-3286

кандидат искусствоведения

Старший научный сотрудник; Государственный институт искусствознания

125009, Россия, г. Москва, Козицкий пер., 5

✉ helen@inrock.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.9.71989

EDN:

ZPIZCU

Дата направления статьи в редакцию:

15-10-2024

Дата публикации:

11-09-2025

Аннотация: Предметом исследования является одно из наиболее художественно ценных стилевых направлений рок-музыки — прогрессив-рок (progressive rock). Автор уделяет особое внимание одной из ведущих региональных разновидностей прогрессив-рока, сложившейся в Швеции. В настоящее время она занимает заметное место на мировой сцене прогрессив-рока, сыграв важную роль в возрождении этого направления в 1990-е годы, что предопределяет актуальность темы. В статье подробно рассматриваются особенности шведской рок-сцены, анализируются ретро-тенденции в шведском прогрессив-роке 1990–2000-х годов (так называемый ретро-прогрессив), связанные с обращением к «классическому» британскому и шведскому прогрессив-року 1970-х. На основе творчества групп Anekdoten, Änglagård, The Flower Kings и других раскрываются

художественные приёмы, которые музыканты используют для воссоздания стилистики «классического» прогрессив-рока. Анализируются стилистические компоненты, которые определили своеобразие звучания шведских групп 1990-х: обращение к шведскому фольклору, музыке лютеранской традиции, рок-авангарду. В исследовании автор пользуется историческими, социологическими, искусствоведческими, музыковедческими методами, особое внимание уделяя методам стилового и компаративного анализа. В статье шведская прогрессив-рок-сцена впервые представлена как самостоятельный объект изучения, что определяет новизну исследования. Автор приходит к выводу о том, что обращение к идиомам «классического» прогрессив-рока становится для шведских групп 1990-х годов основой для создания индивидуальных авторских стилей, не всегда укладывающихся в парадигму «ретро». Выявляются два основных вектора обращения современного шведского прогрессив-рока к рок-наследию 1970-х — ассимиляция и «растворение» его элементов в авторской стилистике или же более тщательная их реконструкция, стилизация. Определяются причины распространённости ретро-тенденций, среди которых важнейшую роль играет возможность реинтерпретации уже знакомых элементов на новом уровне, самовыражения на основе рок-классики. Делается вывод о важной роли шведских коллективов в возрождении интереса к прогрессив-року на мировом уровне.

Ключевые слова:

прогрессив-рок, рок-музыка Швеции, музыкальная сцена, стили рок-музыки, ретромания, ретро-тенденции, музыкальная идентичность, Anglagard, Anekdoten, The Flower Kings

Введение

Феномен ретромании затрагивает широкий спектр явлений в рок-музыке разных десятилетий. Не чуждается «реверансов» в сторону собственного прошлого и прогрессив-рок — одно из самых творчески свободных направлений рок-музыки, которое, казалось бы, всегда отрицало какие-либо рамки и каноны. Появилось даже такое парадоксальное на первый взгляд определение как *ретро-прогрессив*, использующееся едва ли не на правах официального. Само явление складывается в 1990-е годы, когда прогрессив-рок испытывает возрождение после долгого периода почти полного ухода со сцены. Что же послужило причиной этого ривайвла^[1] (возрождения), и какую роль в этом процессе сыграли шведские группы?

Прогрессив-рок появился в конце 1960-х годов как некий мост между роком и академической музыкальной культурой. Как творческий метод и стилевое направление прогрессив-рок смело выходил за рамки коротких песенных стандартов и трёхаккордовых гармоний, стремясь к симфоническому размаху, концептуальности и интеллектуальной глубине. На сегодняшний день прогрессив-рок представляет собой обширный стилевой конгломерат, разновидности которого объединяет направленность на стилевой синтез, диалог с академической традицией и джазом, усложнение системы выразительных средств и форм художественного высказывания, интеллектуализированность содержания, высокий исполнительский уровень, экспериментальность. Однако последнее качество (новаторство, экспериментальность), в момент зарождения прогрессив-рока игравшее первостепенную роль, в настоящее время нередко нивелируется, уступая место сложившимся приёмам и художественным решениям, в том числе из арсенала наиболее популярных «классических» коллективов — таких как Pink Floyd, Yes, ELP, Gentle Giant, Jethro Tull, King Crimson.

В 1970-е годы британский прогрессив-рок в лице вышеупомянутых групп был весьма популярен и даже собирал стадионы. Но в 1980-е в результате серьёзного переустройства всей стилиевой системы рок-музыки (экспансия таких направлений как панк, «новая волна», синти-поп и др.) «чрезмерно сложный» прогрессив ушёл в тень. Оставались лишь тонкие ветви неопрогрессива и авант-рока, развивавшиеся в Британии и некоторых других европейских странах (Marillion и др.). К началу 1990-х прогрессив-рок, казалось бы, был прочно забыт. Однако благодаря таким шведским группам как Änglagård, Anekdoten, Sinkadus, Landberk, The Flower Kings (а также некоторым американским), начавшим свою деятельность в 1990-е во многом на основе переосмысления творчества «гигантов», прогрессив-рок обрел новое дыхание и получил новую популярность, пусть и не такую широкую как прежде.

Данная работа является продолжением исследования шведского прогрессив-рока, начатого автором в статьях «Songs of the Northern Land: The Origins of the National Identity of Swedish Progressive Rock» [\[2\]](#), «Шведский прогрессив-рок 1970-х гг. как культурный феномен (на примере творчества группы Kaipa)» [\[3\]](#) и «Парадоксы иронического в творчестве шведской рок-группы Samla Mammas Manna» [\[4\]](#). Предыдущие публикации были посвящены в основном развитию шведского прогрессив-рока 1970-х годов, нынешняя же будет освещать современный период — 1990–2000-е годы. Тема ретро-тенденций в прогрессив-роке частично затрагивалась в публикациях автора [\[5\]](#), однако в настоящей статье предстает в расширенном виде на материале шведского прогрессив-рока, ранее не рассматривавшемся.

Бесспорно, прогрессив-року как одному из важнейших компонентов стилиевой системы рок-музыки посвящен ряд серьёзных трудов, однако они касаются в первую очередь британских представителей стиля. Это монографии и статьи таких зарубежных авторов, как Пол Хегарти и Мартин Холлиуэл [\[6\]](#), Эдвард Макан [\[7\]](#), Стефен Лэмб [\[8\]](#), Джон Ковач [\[9\]](#), которые затрагивают развитие прогрессив-рока (в основном английского) с конца 1960-х по наше время. В некоторых из них анализируются отдельные работы современных шведских прогрессив-групп, но нет подробного описания шведской (скандинавской, североевропейской) прогрессив-рок-сцены как таковой. В шведских рок-энциклопедиях «широкого профиля» также не уделяется достаточно внимания местной прогрессив-роковой сцене.

Известная «The Encyclopedia of Swedish Progressive Music, 1967–1979» [\[10\]](#) рассматривает в основном такое своеобразное социомузыкальное и политическое движение 1970-х, как *шведский прогг* (svenska progg), имеющее к прогрессив-року как стилю лишь косвенное отношение. Шведскому и мировому арт- и прогрессив-року посвящён сайт Artrock.se [\[2\]](#), где выкладываются рецензии на новые альбомы, репортажи с концертов, интервью, статьи. Но ресурс не является энциклопедией шведского прогрессив-рока, он ориентирован прежде всего на события текущего момента.

В российской научной литературе о рок-музыке эстетическим и художественным вопросам прогрессив-рока, его связям с академической музыкальной культурой посвящены труды В. Н. Сырова [\[11\]](#), А. М. Цукера [\[12\]](#), Е. В. Дукова [\[13\]](#), А. Ю. Слободчиковой [\[14\]](#), С. С. Терентьева [\[15\]](#), преимущественно на британском, американском, а также нидерландском материале. В дальнейших рассуждениях автор отталкивается от высказанного В. Н. Сыровым тезисе о том, что в прогрессив-роке существуют две важнейших формы стилового мышления — *ассимиляция* и *воссоздание*

[11, с. 226-228]. Первый метод подразумевает переплавление уже существующих разнородных стилистических элементов в авторские, оригинальные, тогда как второй — регенерацию, воссоздание «старого» объекта в новых условиях, при которой авторское начало отступает на второй план. Эти приёмы творческого мышления работают и в ретро-прогрессиве 1990-х. Кроме того, мы опираемся на размышления В. Н. Сырова о национальных особенностях рок-музыки, высказанные им в статье «Британский рок как национальный феномен» [16].

Автор обращается также к существующим трудам по музыкальным сценам (в том числе шведской), национальной идентичности, культурной географии, менталитету, явлениям ретромании и ностальгии в популярной музыке. Сделаем краткий обзор использованной литературы в этой области.

Шведская рок-сцена как объект исследования

Понятие музыкальной сцены как культурно-территориальной общности, обладающей своими особенностями, играет важную роль в работах о популярной музыке. Канадский исследователь Уилл Строу определяет музыкальную сцену как «культурное пространство, в котором различные музыкальные практики сосуществуют, обособляются, видоизменяются и влияют друг на друга» [17, с. 373]. Региональные музыкальные сцены с их специфическими чертами часто рассматриваются исследователями как оппозиция поп-мейнстриму, «глобализированной» музыкальной продукции, звучание которой не различается по месту происхождения и имеет некий усреднённо-«модный» характер. Точнее, как указывает Уилл Строу, чаще всего имеют место две тенденции: одна связывает музыкальную сцену с местными традициями, другая стремится к отделению от этих традиций, к своеобразному «космополитизму» [там же]. Важен вопрос сочетания новаторства и «трендовости», продуцирования каких-либо новых направлений или же развития уже имеющихся, но с «местным колоритом». Территория музыкальной сцены может охватывать как страны и регионы, так и отдельные города (Ливерпуль, Манчестер, Кентербери, Сиэтл, Нью-Йорк, Детройт, Берлин и др.). Естественно, музыкальная сцена не является чем-то застывшим и неизменным — мода, вкусы музыкантов, слушателей, технологические и экономические факторы, как и сама стилевая палитра могут меняться со временем, создавая новое наполнение той же локальной музыкальной сцены.

Влияние Швеции в области популярной музыки, наряду с Великобританией и США, сегодня считается бесспорным. С середины 1970-х годов эта страна начала свою музыкальную экспансию в Европе. На массовом уровне шведская популярная музыка ассоциируется в первую очередь с группой ABBA и другими поп-коллективами. Однако круг интересных и ярких феноменов гораздо шире и включает в себя многочисленные разновидности джаза, рока, «тяжёлого металла», электронной музыки, а также продюсирование и музыкальные технологии. В современном мировом сообществе поклонников прогрессив-рока весьма высоко ценится шведская ветвь этого направления.

Бурное развитие шведской поп- и рок-сцены, особенно в 1990–2000-е годы, и её стремительный выход на мировую арену (буквально в каждом направлении рока можно назвать несколько заметных шведских имён) не в последнюю очередь объясняются как культурными, так и социально-экономическими причинами. Так, шведско-американский исследователь Ула Юханссон в статье «Beyond ABBA: The Globalization of Swedish Popular Music» [18] отмечает несколько факторов бурного развития шведской музыкальной индустрии (так называемого «шведского музыкального чуда»). Среди них:

следование ролевым моделям (ABBA проложила путь другим коллективам, равнявшимся на её успех); способность быстро адаптировать тренды, идущие извне (в том числе музыкальные направления, приходящие из-за границы, из «англосаксонского» мира); космополитичность и глобализация; стремление выйти за пределы достаточно небольшого шведского рынка при наличии на родной земле всех необходимых структур для «раскрутки» артиста, в том числе студий звукозаписи, издающих лейблов — как крупных, так и независимых; развитие технологий (включая интернет-платформы для продвижения музыкальных товаров); хорошее владение английским языком большинством населения; развитая система музыкального образования и культурных институций для детей и взрослых (музыкальные школы, народные парки и т. д.); государственная и региональная поддержка музыкальной деятельности, гранты для артистов, наконец, общее социальное благополучие страны.

Шведской музыкальной сцене в целом посвящена вышедшая в британском издательстве «Routledge» книга «Made in Sweden» (серия «Studies in Popular Music» [\[19\]](#)). В ней коллектив авторов под редакторским руководством профессоров Гётеборгского университета Альфа Бьёрнберга и Томаса Боссиуса с достаточной степенью подробности рассматривает развитие шведской популярной музыки в XX–XXI веках. Книга посвящена истокам и историческим аспектам шведской популярной музыки, вопросам «шведскости» в национальной популярной музыке, её стилевому разветвлению, а также отдельным направлениями и артистам, в основном «металлических» и поп-течений.

В конце 1990-х — 2000-е годы появляется ряд трудов, посвященных вопросам культурной географии и «музыкальной идентичности». Одним из первых сравнительный анализ взаимоотношений между глобальными и локальными индустриями проводит Роберт Бёрнетт в книге «The Global Jukebox: The International Music Industry» [\[20\]](#). Примечательно, что помимо Великобритании, США и Японии он выделяет регион Северной Европы и отдельно рассматривает «пример Швеции». Назовем также труды «Cultures of Popular Music» Энди Беннета [\[21\]](#), «Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place» Джона Коннелла и Криса Гибсона [\[22\]](#), «Sound, Society and the Geography of Popular Music» Улы Юханссона и Томаса Белла [\[23\]](#) и др., в которых анализируются массмедиа, различные способы распространения и унификации музыкальной информации.

Феномен ретромании, затрагивающий широкий спектр явлений в популярной музыке разных десятилетий и характерный для ситуации постмодернизма в целом, подробно рассмотрен британским музыкальным критиком Саймоном Рейнольдсом [\[24\]](#). Шведскому менталитету посвящены работы Т. Чеснаковой [\[25\]](#) и других исследователей.

В энциклопедиях рок-музыки и прогрессив-рока о шведских прогрессив-роковых музыкантах, как уже говорилось, сказано немного. Поэтому нелишним будет дать небольшой обзор развития данного направления в Швеции с 1970-х годов по наше время. В предыдущих публикациях мы уже касались исторических аспектов этого пути, поэтому остановимся на них лишь кратко.

Шведский прогрессив-рок: факторы своеобразия и основные этапы развития

Формирование «прогрессивных» течений в Швеции относится к концу 1960-х годов. «Классический» шведский прогрессив-рок 1970-х представляют такие коллективы и исполнители как Made in Sweden (фьюжн), Kaipa, Бу Ханссон (симфо-прогрессив), Samla Mammas Manna (авант-прог), Kebnekajse (фолк-прог), Trettioåriga Kriget (хард-

прогрессив). В это десятилетие прогрессив-рок частично развивался в рамках так называемого Progressive Music Movement, или, сокращённо, шведского прогга (svenska prog, с двумя g). Как уже говорилось, прогг был в первую очередь социально-политическим молодёжным движением, выражавшим протест против войны, американского империализма, а также против коммерческой поп-музыки (подробнее об этом движении см.: [\[10\]](#)). Однако некоторые участвовавшие группы в нём группы, такие как Samla Mammas Manna, исполняли собственно прогрессив-рок/рок-авангард, став позже частью общеевропейского социомузыкального движения Rock In Opposition («Рок в оппозиции»), выступавшего за развитие назависимой музыки.

Шведский прогрессив-рок как стиль сформировался под влиянием нескольких источников: британского прогрессив-рока и западноевропейской классики (которая зачастую постигалась слушателями через прогрессив-рок), северно-европейского фольклора, шведской бытовой и церковной музыки (лютеранской традиции). Особенно важным представляется влияние фольклора. Музыканты нередко обращаются к жанрам польски, гонглога, марша, средневековых баллад-сказаний. Многие исполнители, начиная с 1970-х годов, экспериментируют с подлинным фольклорным материалом: назовём знаменитую шведскую рок-органистку Мерит Хеммингсон, группу Kebnekajse и другие. Своеобразную окраску шведскому року даёт опора на народно-ладовую основу (этномузыколог Ян Линг говорит о доминировании в северном фольклоре так называемой «нордической гаммы», близкой дорийскому ладу [\[26, с. 118\]](#)). Характерно построение мелодических линий на основе «сцепляющихся» звеньев-попевок, что, впрочем, не отменяет их напевности, широты дыхания. Мелодии часто украшаются опеваниями-«завитками» (подражание игре народных профессиональных музыкантов — спельманов). Использование ладов народной музыки, терпких сочетаний натуральных и альтерированных ступеней в мелодике, характерных для шведского фольклора нестандартных тактовых размеров, несимметричных построений, бурдонов (длящихся звуков в низком регистре) придаёт музыкальному языку шведских прогрессив-рок-групп оригинальности.

В шведском прогрессив-роке 1970-х годов можно отметить частое использование тембров церковного органа (пусть и имитированных с помощью органа Hammond и различных синтезаторов), меллотрона (аналогового клавишного сэмплера, обладающего характерным «плывуще-щемящим» тембром, подражающим звучанию струнных и других акустических инструментов), а также акустических струнных и духовых, иногда — народных инструментов (особенно в поздний период). В текстах композиций часто встречаются образы природы, отсылки к персонажам легенд и сказок, размышления о религии, истории, творчестве (характерный пример — группа Kaipa). Характерным качеством шведского рока в целом нередко называют «меланхоличность», что выражается в тяготении к небыстрым темпам, минорному ладовому наклонению, эпичности музыкального развёртывания, «печальной» образности.

Группы пели почти исключительно на родном шведском языке, что, с одной стороны, делало их тексты понятными местному большинству, с другой — затрудняло продвижение в Европе, где они гастролировали довольно редко. Шведскоязычность также можно считать отличительной чертой местной рок-сцены, частично сохраняющейся и сегодня.

К концу 1970-х годов как прогг-движение, так и собственно прогрессив-рок в Швеции почти сошли на нет. Группы распались либо перекалифицировались в соответствии с новыми веяниями. Среди наиболее актуальных направлений на шведской сцене 1980-х выделяются пост-панк, «новая волна», глэм-метал, поп-музыка. Сложный,

интеллектуальный прогрессив-рок в Швеции, как и в Великобритании, в это десятилетие был практически предан забвению, существуя в виде отдельных явлений (Isildurs Bane).

В начале 1990-х годов начинается постепенное возрождение этого направления на мировом уровне. Важную роль в данном процессе сыграли именно шведские группы, которыми заинтересовалось международное слушательское сообщество (также, впрочем, весьма поредевшее к этому времени). Здесь своеобразие шведского прогрессив-рока сыграло на руку его продвижению. Музыканты подчёркивали свои корни, связь со скандинавскими народными источниками, во многом основываясь на фолк-проге 1970-х (Мерит Хеммингсон, Kebnekajse), но при этом как бы открывая фолк заново. Многие исполнители также пели по-шведски, отстаивая свою национальную идентичность в международных условиях, усиливали «меланхолический» тон звучания, уже превратившийся в своеобразный «фирменный знак» шведского прогрессив-рока.

Векторы возрождения

Первые опыты шведских прог-групп в самом начале 1990-х проходили, можно сказать, в атмосфере творческой изоляции — никто не думал, что прогрессив может быть интересен кому-то за пределом узкого круга энтузиастов. Изначальной искрой этого интереса стало внимание к старым записям британского прогрессив-рока, а также передача опыта от музыкантов и коллекционеров более старшего поколения к молодёжи.

Важной причиной такого обращения следует считать, на наш взгляд, глубокий художественный потенциал прогрессив-рока 1970-х, неисчерпанность его идей, притягательность музыкальных решений, потребность молодого поколения в неких духовных и творческих ориентирах, к которым стоит стремиться. Молодые музыканты занимались своим делом именно ради творчества и из чистой любви к искусству, не имея в виду коммерческих перспектив.

Возрождение поддерживали звукозаписывающие компании, ориентированные на прогрессив-рок. Конечно, это были очень маленькие независимые лейблы. Один из молодых музыкантов, Стефан Димле из группы Landberk, основал лейбл Mellotronen для переиздания шведской прог-роковой классики. Назван он был в честь меллотрона — самого «прогрессивного» клавишного инструмента, о котором уже шла речь выше. Landberk стали и пионерами шведского прогрессив-возрождения. Их первый прогрессив-фолк-альбом, вышедший летом 1992 года, был записан на шведском языке (затем коллектив перешел на английский и изменил свой стиль в сторону пост-панка/инди-рока). Благодаря лейблу Mellotronen увидели свет многие записи шведского прогрессив-рока, воссоединились некоторые «старые» рок-группы 1970-х (Trettioåriga Kriget). На этом же лейбле вышел дебютный альбом Änglagård «Hybris» (1992), ставший поворотной точкой нового интереса к прогрессив-року, не только шведскому.

Другим энтузиастом был шведский клавишник и органист Пэр Линд, который начал свою карьеру в конце 1970-х, затем уехал во Францию, а в начале 1990-х вернулся и организовал «The Swedish Art Rock Society» («Шведское арт-рок-сообщество»), которое помогало молодым музыкантам с записью и организацией концертов. Вскоре Пэр Линд собрал и собственный проект, ориентированный — пожалуй, впервые в шведском роке — на рок-интерпретацию академической музыки (альбом «Gothic Impressions», 1994).

К этому времени начинают проводиться и международные фестивали прогрессив-рока, причём здесь вектор шёл с другого континента — из США. Наиболее важным мероприятием такого рода стал фестиваль Progfest в Лос-Анджелесе, где в 1993–1999 годах выступили Änglagård, Anekdoten, Landberk, Sinkadus, The Flower Kings. Фестиваль

тоже был некоммерческим и организовывался на средства энтузиастов. Поддерживало возрождение прогрессив-рока и экспансию скандинавских групп и американское FM-радио. Шведские группы гастролировали в Норвегии, Германии, Швейцарии, Италии, США и Канаде, выходили CD-сборники скандинавских прогрессив-групп.

Можно предположить, что привлекательность этих коллективов для нескандинавской аудитории заключалась именно в своеобразии их звучания, шведской язычности (за исключением Anekdoten, «поздних» Landberk и The Flower Kings), обращении к североевропейскому фольклору. В том, что «новая волна» прогрессив-рока шла не от привычной англо-американской рок-традиции, а от прежде малознакомой шведской, была некая свежесть, необычность. Даже лёгкий акцент поющих по-английски шведских групп приносил свой шарм. К стану ретро-прогрессива присоединился ряд американских коллективов (Spock's Beard, Echolyn), чуть позже — британских, французских, норвежских.

В 1990-е и особенно 2000-е годы, в полном соответствии с теорией ретромании, следует целая череда реюнионов шведских прогрессив-групп 1970-х (Trettioåriga Kriget, Kaipa, Samla Mammas Manna). Среди более молодых, появившихся уже в 2000-е ретро-коллективов, отметим британские The Tangent (поначалу в её развитии большую роль играли музыканты из The Flower Kings) и Big Big Train, шведские Beardfish и Moon Safari, а также многие другие ансамбли из разных стран Европы и Америки.

В развитии шведского ретро-прогрессива можно усмотреть сочетание двух тенденций. Первая — углубление в фольклор, еще большее подчёркивание национальной самобытности (Sinkadus, Änglagård, Anekdoten), глубокая переработка находок «прошлого» и включение их в свой авторский стиль, при этом — активное использование элементов авангардного музыкального языка (рок-авангард). Вторая — стремление к универсальности, международной «понятности», стилевой всеядности, символом чего являются The Flower Kings.

От нео к ретро

Сам феномен ретромании, затрагивающий широкий спектр явлений в популярной музыке разных десятилетий и вполне характерный для ситуации постмодернизма, подробно рассмотрен Саймоном Рейнольдсом в книге «Ретромания. Поп-культура в плену собственного прошлого» [\[24\]](#). Определяя феномен, Рейнольдс пишет: «"Ретро" в своём прямом значении должно быть прерогативой эстетов, ценителей и коллекционеров, то есть людей, которые обладают почти академическими знаниями предмета и обострённым чувством момента. Однако это слово стало использоваться в гораздо более неопределённом значении для описания практически всего, что имеет отношение к недавнему прошлому популярной культуры. <...> Это именно то, что отличает "ретро" от интереса к истории или антиквариату – увлечённость модой, музыкой и героями, уместающимися в короткой памяти» [\[24, с. 10\]](#).

Если вернуться к «первоисточникам», то есть творчеству самих «классиков» прогрессив-рока 1970-х годов (британские группы The Nice, ELP, Yes и др.), то, как мы знаем, и здесь можно обнаружить немало заимствований. Речь идёт об обращении к академической музыке (барокко, классицизм, экспрессионизм), джазу, фольклору – то есть музыкально-творческим видам (В. Конен [\[27\]](#)), которые рок интенсивно включал в свой обиход на рубеже 1960–70-х, переплавляя или ассимилируя их стилистические элементы. Ретро-прогрессив-рокеры 1990-х складывают свой мир, как мозаику, из кусочков работ предшественников, заимствуют у них образность и даже эмоциональную

сферу, стремясь осовременить результат. Да и неопрогрессив 1980-х был своеобразным воссозданием того, что уже существовало: творчество группы Marillion во многом переосмысливало наследие ещё одного знакового коллектива 1970-х — Genesis. Стремление выделиться из общей массы, быть «не как все» сменилось желанием идентифицироваться с кем-то, вписаться в уже знакомые тренды.

Конечно, подобное «творчество по моделям» возникло не на пустом месте. Данные процессы тесно связаны с тенденциями к цитатности, воссозданию художественных принципов различных эпох, полистилистичности, объединению «всего во всём», характерными для постмодернизма. Полистилистические тенденции и доминирование композиционных техник над авторским стилем ставят под сомнение роль индивидуального, авторского начала в академической музыке второй половины XX столетия (28). Здесь обычной практикой является использование уже существующих текстов, будь то народное творчество, средневековая секвенция или «чужое» авторское сочинение [29]. В этом смысле прогрессив-рок плотно вписан в процессы, характерные для искусства конца XX века в целом, хотя подходы к цитированию, обращению с заимствованным материалом, как уже говорилось, были различными в «классическом» прогрессив-роке 1960–1970-х и ретро-прогрессиве 1990–2000-х. Вместе с тем многие коллективы обходятся без откровенных стилизаций и прямого цитирования, стремясь через «классиков» прийти к собственному стилю. У шведских групп это подкреплялось и их внутренним своеобразием, тесной связью с фолк-началом. Рассмотрим творчество некоторых из этих коллективов подробнее.

Änglagård и Anekdoten: мрачные спасители прог-рока

Среди первопроходцев шведского прогрессива 1990-х — группа Änglagård (что означает «Ангельский сад»). Она была создана в 1991 году гитаристом и вокалистом Турдом Линдманом и бас-гитаристом Юханом Хёгбергом, к которым вскоре присоединились клавишник Томас Юнсон, второй гитарист Юнас Энгдегорд, барабанщик Маттиас Ульссон, и, в 1992 году — флейтистка Анна Хольмгрен.

В арсенале группы всего три студийных альбома — «Hybris» (1992), «Epilog» (1994) и записанный после долгого перерыва «Viljans Öga» (2012). История гласит, что интерес к фолк-, прогрессив- и психоделической музыке будущим «спасателям» привил их школьный педагог, обладатель огромной коллекции пластинок фольклора и классики прогрессив-рока. Сей примечательный факт предопределил выбор музыкальных ориентиров: британские «классики» Genesis, Yes, Pink Floyd, Camel, King Crimson, земляки Kaipa, Kebnekajse, и конечно, шведский фольклор.

Свой интерес к прогрессив-року 1970-х музыканты объясняли тем, что именно эта музыка позволяет им лучше выразить себя. «Это не ностальгия, это жанр, в котором нам легко выражать себя. Мы думаем, что музыка 70-х годов обладает качествами, которых у современной музыки нет — эмоциональностью, например. <...> Здесь в Скандинавии всё больше и больше людей устают от коммерческого мейнстрима. Людям нужна музыка эмоциональная, личностная и немного более требовательная. Люди хотят чувствовать, что музыка жива и реальна. Очень много музыки сегодня является лишь копией чего-то ещё», — говорил Турд Линдман в одном из интервью [3].

«Сад ангелов», впрочем, не стремился в точности воссоздавать стилистику героев прошлого. Многие электроакустические фрагменты их музыки можно отнести к так называемому «третьему направлению». В них сочетаются фольклорность и достаточно авангардный музыкальный язык (речь идёт об авангарде как одном из музыкальных

стилей XX столетия): дисгармоничность, резкость звучания, линейно-полифонический склад фактуры с контрастирующими партиями, пуантилистичность, атональные эпизоды. Довольно легко через мгновенные нарастания такие фрагменты переходят в утяжелённый прогрессив-рок в духе King Crimson и Van Der Graaf Generator. Сумрачный тягучий меллотрон, хрупко звучащая флейта, выразительная гитара, диссонансные гармонии и закрученное полифоническое развитие, а главное, ощутимое влияние балладно-песенного шведского фольклора и использование шведского, а не английского языка — всё это придаёт музыке Änglagård большое своеобразие.

Примером может послужить 13-минутная композиция «Kung Bore», название которой можно перевести как «Король Зима». Данный персонаж встречается в шведских сказках и олицетворяет холод и северный ветер. Но можно уловить связь и с образами рок-культуры — жестоким и властным Малиновым королём King Crimson (альбом «In the Court of the Crimson King»), Императором в военной комнате Van Der Graaf Generator (композиция «The Emperor in His War-Room»). Композицию предваряет длинное вступление, в котором грозная изломанная тема-рифф несколько раз чередуется с гитарно-акустическими переборами в духе старинной лютневой музыки. Очевидно стремление создать образ «старины суровой», который, собственно, и характеризует главного героя композиции. Арпеджио становятся аккомпанементом для мечтательной флейтовой темы — это одна из прекраснейших мелодий шведского прогрессив-рока, чьи мягкие фолкоподобные мотивы-опевания сопровождаются «разреженными» гармониями (I – ум.7 – VII (нат.) – IV (гарм.) в миноре). Из этой темы вырастает развёрнутый вокальный раздел (Турд Линдман), переходящий от хрупкости воспоминаний в эпизод героического характера. Дальнейшее развитие, полное столкновений и драматического нагнетания, приводит к развязке. В финале флейтовая мелодия исполняется полнокрвно, вплетаясь в мощное звучание всей группы.

В творчестве группы есть и собственные варианты фольклорных жанров — например, издававшаяся в качестве сингла композиция «Gånglåt från Knapptibble», которая представляет собой жёсткий, зловещий, изломанный «танец»: вовсе не народный гонглот (прогулочный марш), а некое его искажённое авторское видение.

Музыкальный язык Änglagård и используемые ими композиционные техники отличаются чрезвычайной изощрённостью, тембровая палитра — широтой, а уровень музыкального исполнительства вызывает восхищение. Своеобразие их творчеству придаёт внимание к шведскому фольклору, скандинавским легендам, своеобразный пантеизм и, конечно, мировоззренческая «мрачность», некая дисгармоничная красота.

До своего распада в 1994 году Änglagård успели выступить на нескольких прогрессив-фестивалях в США (в том числе на Progfest), что можно считать отправным пунктом в распространении шведского прогрессив-рока в мировом масштабе. Альбомы Änglagård 1990-х признавались лучшими релизами года в международных неформальных прог-чартах. Несколько воссоединений в 2000-е годы дали результат в виде нового диска и ряда концертных выступлений.

Одним из первопроходцев возрождения прогрессива стал и коллектив под названием Anekdoten. Он был образован в 1990 году на основе кавер-группы под названием King Edward, исполнявшей музыку классиков британского прогрессив-рока King Crimson 1970-х годов. Когда в 1991 году к вокалисту и гитаристу Никласу Бергу, бас-гитаристу и вокалисту Яну Эрику Лильестрёму и ударнику Петеру Нурдинсу присоединилась виолончелистка и исполнительница на меллотроне Анна Софи Дальберг, название было изменено на Anekdoten («Анекдот»).

Несмотря на столь «несерьёзное» имя (хотя анекдотами могут называться не только смешные, но и любые занимательные или поучительные истории), многие композиции группы отличает самоуглублённая мрачность. Это выражается уже в названиях первых демо-записей: «Thoughts In Absence», «Darkness Descends», «Sad Rain», а заглавие первого студийного альбома «Vemod» (1993) в переводе со шведского означает «Меланхолия». Можно сказать, что именно Anekdoten ввели в новую моду напряженно-тревожные и сумрачно-меланхоличные настроения, которые часто ассоциируются со всей шведской рок-музыкой. Интересно, что открывает первый альбом эпических размеров композиция «Karelia» — мощная, мрачная и величественная. Такое «маркирование» пространства, близкого скандинавскому, имело целью и задание особого настроения, образного строя.

Особенностью звучания Anekdoten стал акцент на низких слоях фактуры, партиях «перегруженного» (даже «лязгающего», как у шведских хард-прогрессив-рокеров 1970-х Trettioåriga Kriget) баса, резких гитарных риффах, и при этом — довольно мелодичных вокальных партиях на английском языке. Ещё большие ассоциации со «старым» прогрессив-роком вызвало использование виолончели и меллотрона. Группа стала желанным гостем на американском фестивале ProgFest, а альбом «Nucleus» (1995) многократно проигрывался целиком на американском FM-радио.

Влияния «Малинового короля» прослеживались и в собственном творчестве шведов. В качестве наглядного примера связи Anekdoten с «прошлым» прогрессив-рока можно привести фрагмент композиции «Hole» из альбома «From Within» (1999), которая напрямую наследует известнейшему сочинению King Crimson «Starless» (из знакового не только для прогрессив-рока, но и всей рок-культуры альбома «Red» 1974 года). Трагическая по своему содержанию и звучанию композиция «Starless» стала финалом творческой деятельности King Crimson в 1970-е годы.

Можно, сказать, что «Hole» начинается там, где заканчивается «Starless» — на высшей точке драматического накала и даже в той же тональности (соль минор), на таком же доминантовом органном пункте (нота *re* в басу) с пульсирующей партией бас-гитары. Однако для Anekdoten, несмотря на сходство фактурных, саундовых и образных решений, «Hole» становится точкой преодоления, некоего выхода вовне, тогда как для King Crimson «Starless» с её словами о «беззвёздности и библейской тьме» была точкой невозврата, за которой нет и не может быть уже ничего.

Надо сказать, что к этому альбому звучание Anekdoten уже несколько смягчилось, в отличие от двух наиболее «радикально мрачных» дисков начала-середины 1990-х. Есть у Anekdoten и другие примеры подобных квазицитат. История группы была нестабильной — она содержит периоды распадов и новых объединений состава, в её арсенале шесть альбомов. В 2020-е годы произошло очередное возвращение Anekdoten, и по окончании пандемии дал в 2022 году несколько успешных концертов в родной Швеции.

Относя такие группы как Änglagård и Anekdoten к категории «ретро», мы, безусловно, несколько сужаем их стилистический спектр, ибо они отнюдь не стремятся к клонированию прогрессив-рока 1970-х, а лишь отталкиваются от его идей. Говоря об рок-авангарде, мы имеем в виду именно связь с академическим музыкальным авангардом, которая в роке проявилась уже в 1960-е (и нашла яркое воплощение в творчестве американского рок-музыканта Фрэнка Заппы, коллективов Rock In Opposition рубежа 1970-1980-х и т. д.), то есть к 1990-м стала уже в какой-то мере «трендом». Да и не были Änglagård с Anekdoten такими уж радикальными авангардистами, всегда в общем и целом оставаясь в рамках тональной системы, различаемого слухом тематизма,

смягчая диссонансность обращением к шведскому фольклору, не прибегая к «свободной» импровизационности. Но в этом было и их своеобразие, приведшее к новой волне интереса к прогрессив-року.

Универсум The Flower Kings

Мировую известность приобрела группа The Flower Kings. «Моральное право» её лидера Ройне Столта обращаться к классике прогрессив-рока можно считать узаконенным, ведь в 1970-е годы он был гитаристом и одним из авторов музыки в значимой шведской симфо-прогрессив-рок-группе Kaipa. Свой новый ансамбль Ройне создал в 1994 году, будучи уже достаточно зрелым артистом. Если работы Anekdoten, Änglagård и других молодых групп начала 1990-х в какой-то мере можно ассоциировать с неопрогрессивом, но только по-шведски суровым и мрачным, то творчество The Flower Kings — это уже в полной мере ретро-прогрессив.

Их композиции порой напоминают лоскутное одеяло из квазицитат, стилей, референсов к «классике». Здесь мы найдем и характерные для группы Yes паряще-воздушные гитарные мотивы, отсылки к King Crimson в авангардно-импровизационных эпизодах, меланхоличную лиричность Genesis (с типичными для них гитарно-акустическими мотивами) и полифоническую изысканность Gentle Giant, стилизации под Emerson, Lake & Palmer в призывных, токкатно-фанфарного типа клавишных оборотах. В орбиту творческого поиска включены также джаз-рок, хард-рок и даже элементы прогрессив-метала (утяжелённые гитарные риффы), а иногда и настоящее ретро — «старая» поп-музыка, психоделия, диксиленд, органная музыка барокко, квазицитаты из Баха, Грига и Чайковского, и конечно, отголоски северного фольклора.

Уже в альбоме «The Flower King» (1994), созданном как сольная работа Ройне Столта, можно уловить не только аллюзии на арт-«классику», но и, например, точную — как знак — цитату из композиции «Gates of Delirium» группы Yes (альбом «Relayer», 1974): она появляется в финальном треке «Scanning the Greenhouse» (см. 1 мин. 47 сек. звучания). Много подобных ссылок и в дебютном альбоме собственно The Flower Kings — «Back in the World of Adventures» (1995). Название второго диска группы, «Retropolis» (1996), напрямую говорит о «ретро-политике» группы, базирующейся на достижениях британского (в первую очередь) прогрессив-рока 1970-х^[4].

Всё в целом получается на удивление «своим», похожим и непохожим на предыдущее, озарённым собственным взглядом и современным подходом к звучанию и стилистике. Формируется система музыкального языка The Flower Kings, в которой находятся средства для отражения самых разных настроений, состояний, идей, содержательных «модусов». Поэтому сложно рассматривать творчество The Flower Kings только в парадигме «ретро» — здесь классика прогрессив-рока объединяется с новыми тенденциями, появлявшимися в самом прогрессиве в 1990–2000-е годы. А светлые, возвышенные звучания соседствуют с мрачными, драматичными, отражающими реалии современного мира, который стал куда более жестоким и разобщённым со времён «цветочных» 1960-х. Но всё же светлые образы, в отличие от коллег по сцене — Anekdoten, Änglagård, Landberk — у The Flower Kings доминируют.

Обращение к прогрессив-року 1970-х Ройне Столт объяснял и своими личными пристрастиями, и запросами аудитории: «Я убеждён, что большинство людей не ищут экспериментов. Они просто хотят услышать хорошую музыку»^[5]. Опираясь в первую очередь на стилистику британской группы Yes, известной как (условно говоря) одна из наиболее «светлых» по мироощущению групп «классического» прогрессива, Ройне

пояснял: «Мы выросли на The Beatles, чья музыка была проникнута ощущением счастья. Другая светлая команда — Yes. Я думаю, всё зависит от того, что мы ищем в музыке. Наши слушатели нуждаются в добрых чувствах, которых недостаёт в реальной жизни, и мы помогаем их обрести» [там же].

Можно сказать, что группа уловила запросы публики, которые совпали и с внутренними интенциями музыкантов. На этой основе, как на некоем базисе, выстраивается узнаваемый авторский стиль. Своеобразие проявляется в пышном квазисимфоническом звучании, в характерном «скрипучем» тембре голоса Столта, который сочетается с более высоким и «рокерским» вокалом второго солиста Хассе Фрёберга, в певучей манере гитарного звукоизвлечения, идущих от фольклора многочисленных мелодических «завитках», общей мудро-позитивной окраске образного строя. Вечные темы — мир, любовь, духовное совершенствование, путешествия по реальным и воображаемым пространствам становятся центральными мотивами творчества The Flower Kings, которые в 2024 году приступили к записи очередного (17-го по счёту) альбома.

В определённый период времени после очередного «возрождения» (2018–2022 годы) The Flower Kings даже по составу представляли собой интернациональный коллектив, участники которого жили в разных странах — Швеции, Австрии, Италии, США. На сегодняшний день состав включает в основном музыкантов из Швеции (лишь барабанщик в группе — итальянского происхождения, он приезжает из Неаполя для записи и выступлений). Являя собой своеобразную музыкальную «модель мира», The Flower Kings не теряют связи со шведской культурой, что выражается не только в интонационном строе, но и в особом качестве звучания, мировоззренческом модусе. Интересно, что основная часть музыкантов базируется в старинном шведском городе Упсала, славном также своими рок-традициями 1960–1970-х годов, и может рассматриваться как часть упсальской рок-сцены.

Интересной оказалась стилевая эволюция Landberk, которые от изысканно-меланхоличного шведоязычного прогрессив-фолка перешли к англоязычному, ориентированному на мелодизм и достаточно «тяжело» (в смысле саунда) звучащему пост-панку/инди-року, что соответствовало общим тенденциям развития рок-музыки 1990-х. Здесь можно видеть отход от модели ретро-прогрессива в сторону рок-мейнстрима. Стартовавшие позже других Sinkadus остались верны хрупкому полуакустическому арт/прогрессив-року, в котором угадывалась связь с британским «кентерберийским роком» и шведским проггом 1970-х, но в то же время ощущалось своеобразие, связанное с обращением к скандинавскому фольклору, средневековым балладам и одновременно достаточно авангардному музыкальному языку. Обе эти группы распались на рубеже 2000-х.

Некоторые новейшие шведские ретро-проговые коллективы стремятся к объединению местных, британских и неевропейских традиций. Например, группа Agusa, начало творческой деятельности которой пришлось уже на 2010-е годы, помимо почти «обязательных» обращений к шведским прог-грандам Каира и известным британским арт-рокерам Camel, использует отсылки к мексиканской, чилийской фолк-музыке. Таким образом создаётся многогранное мультикультурное звуковое полотно. Группа Ritual остается в парадигме шведского фолк-прогрессива, использует национальный инструмент нюккельхарпу. Такие шведские группы 2000-х как Beardfish, Moon Safari более откровенно наследуют «классике» европейского прогрессив-рока, в число которых можно включить уже и The Flower Kings, элементы стилистики которых тоже могут выступать в качестве материала для «цитирования».

Заключение

Таким образом, формируются две взаимосвязанные ветви шведского ретро-прогрессив-рока 1990–2000-х — центристемительная и центробежная. Первая тяготеет к глубокой ассимиляции элементов «классического наследия» прогрессив-рока (в первую очередь King Crimson) и переработке их в авторский стиль (Änglagård, Sinkadus, Anekdoten, Landberk). Интерес к классике прогрессив-рока становится отправной точкой для творческих экспериментов, связанных с обращением к фольклору, а также привлечением элементов авангардного музыкального языка. Их «ретро» было весьма прогрессивным, не означающим полной укорененности в прошлом. Можно отметить «монохромность» стилистики, а также характерную «меланхоличность», даже «мрачность» звучания.

Вторая ветвь ориентируется на воссоздание элементов и широкий спектр источников, полистилистику (различные стилевые модели, идущие от прогрессив-групп 1970-х, фольклор, современность), большой диапазон психологических красок и настроений, в основном «светлых», тяготеет к универсальности, интернациональности (The Flower Kings). Тем не менее, это тоже становится основой для авторского стиля, только более «пёстрого» и в иных случаях действительно ориентирующегося в прошлое.

В любом случае, термин «ретро» при описании данных тенденций не означает чего-то отжившего, устаревшего, старомодного, а становится скорее категорией стиля.

Отвечая на вопрос «почему в рок-музыке 1990–2000-х так сильны ретро-тенденции», можно выделить следующие причины:

- 1) Возможность «поиграть в классический рок». Это та самая ностальгия по «золотому веку» рок-музыки, временам юности и детства музыкантов (и даже более ранним), которые идеализируются и представляются в исключительно светлых тонах. Некоторая карнавальность этой ситуации, возможность «примерить маску», несомненна.
- 2) Для многих музыкантов главным становится не игровой элемент, а вполне серьёзная задача выразить себя на основе хорошо известной рок-классики. Реинтерпретируя и ассимилируя уже знакомые элементы, они создают нечто новое, авторское. Таким образом музыканты ретро-прогрессива ещё и «отгораживаются» от кажущихся им деструктивными, неплодотворными современных тенденций — однообразной поп-музыки, коммерческого рок-мейнстрима, «громкого» альтернативного рока и т.д.
- 3) Можно назвать и причины скорее негативного плана: интонационный кризис, преследующий рок-музыку с 1990-х годов; инертность творческого мышления и слушательского восприятия; тенденции к форматизации, четкой жанрово-стилевой классификации, диктуемой современным музыкальным рынком и шоу-бизнесом; своеобразная «мода» на ретро-прогрессив, возникающая в слушательском сообществе. Однако рассмотрение данных тенденций требует отдельной статьи.

Почему же именно шведский прогрессив-рок в 1990-е годы сыграл роль катализатора нового интереса к данному направлению? Причин можно привести множество, в том числе и те, которые сыграли роль в становлении «шведского музыкального чуда» вообще. Думается, помимо хорошей системы социального обеспечения и развитости технологий, важную роль сыграло уважительное отношение к собственным традициям, а также сама возможность заниматься творчеством ради творчества. Оставаясь на сегодняшний день одной из наиболее уважаемых прогрессив-роковых формаций в мире, шведская сцена продолжает развиваться, давая аудитории новые интересные имена.

[1] Ривайвл (англ. Revival – возрождение, оживление) — термин, характеризующий новые волны интереса к каким-либо музыкальным явлениям. Возник в джазе. Так, в 30-е годы XX века ривайвл — движение за возрождение самых ранних джазовых стилей (ньюорлеандский ренессанс, возрождение дисксиленда). Термин ривайвл употребляется также по отношению к возрождению свинга в 1950-е [1, с. 233]. Может применяться и по отношению к вновь входящим в моду стилям рок-музыки.

[2] URL: <https://artrock.se/>.

[3] Интервью британскому журналу «Ptolemaic Terrascope» (1993). См. архив на сайте, посвящённом группе: <http://www.anglagard.net/1993-rr-interview.pdf>, с. 4. (Дата доступа: 16.10.2024).

[4] Альбом вдохновлён отчасти и научно-фантастическим фильмом «Метрополис» Фрица Ланга (в котором, правда, речь шла о будущем).

[5] Столт Р. Интервью журналу «InRock», 2007, №27. URL: <http://inrock.ru/interviews/roinequotes> (дата доступа: 16.10.2024).

Библиография

1. Овчинников Е. В. История джаза. Вып. 1. М.: Музыка, 1994. 240 с.
2. Savitskaya E. A. «Songs of the Northern Land»: the Origins of the National Identity of Swedish Progressive Rock // Music Science Today: the Permanent and the Changeable / Scientific papers. Editor-in-Chief prof. Evalds Daugails. Daugavpils University. Academic Press «Saule», 2018. №2 (10). Pp. 62–68.
3. Савицкая Е. А. Шведский прогрессив-рок 1970-х годов как культурный феномен (на примере творчества группы Каира) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. №4. С. 129–149. DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-129-149.
4. Савицкая Е. А. Парадоксы иронического в творчестве шведской рок-группы SamlaMammamanna // Художественная культура. 2023. №1 (44). С. 242–269. DOI:10.51678/2226-0072-2023-1-242-269.
5. Савицкая Е. А. Может ли ретро быть прогрессивным? (К проблеме авторского стиля в современном прогрессив-роке) // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире: Сборник по материалам Международной научно-практической конференции / ред. колл: О. Б. Краснова, Е. И. Вартанова и др. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2009. С. 280–287.
6. Hegarty P., Halliwell M. Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s. NY, L.: The Continuum International Publishing Group, 2011. 318 p.
7. Macan E. Rocking The Classics. English Progressive Rock and the Counterculture. NY. – Oxford: Oxford University Press, 1997. 290 p.
8. Lambe S. Citizens of Hope and Glory. The Story of Progressive Rock. Gloucestershire: Amberley Publishing, 2013. 224 p.
9. Covach, John. Echolyn and American Progressive Rock // Contemporary Music Review, vol. 18, No. 4, 2000. Pp. 13–61.
10. Petterson T., Henninsson U. The Encyclopedia of Swedish Progressive Music, 1967–1979. From Psychedelic Experiment to Political Propaganda. Stockholm: Premium Publishing, 2007. 237 p.
11. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока / 3-е издание, дополненное. СПб: Планета музыки, 2017. 296 с.
12. Цукер А. М. И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 302 с.

13. Дуков Е.В. Роль виолончели в рок-музыке XX века // Художественная культура. 2024. № 3. С. 506–533. URL: <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-506-533>.
14. Слободчикова А. Ю. Современная рок-музыка и музыкальный авангард XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 44–49. DOI: 10.52469/20764766-2022-02-44.
15. Терентьев С.С. Жанрово-стилевые особенности нидерландского симфоник-метала (на примере группы Epica) // Художественная культура. 2021. № 3. С. 380–405. DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-380-405.
16. Сыров В. Н. Британский рок как национальный феномен // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 3 (14) / Изд-во РАМ им. Гнесиных. С. 62–71.
17. Straw W. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities And Scenes In Popular Music // Cultural Studies, 1991, № 5(3). Pp. 368–388.
18. Johansson O. Beyond ABBA: The Globalization of Swedish Popular Music // Focus on Geography, 2009, Vol. 53, № 4, 2009. Pp. 134–141.
19. Made In Sweden. Studies in Popular Music. Edited by Alf Björnberg and Thomas Bossius. New York, London: Routledge, 2017. 256 p.
20. Burnett R. The Global Jukebox: The International Music Industry (first published 1996). Routledge, 2002. 192 p.
21. Bennett A. Cultures of Popular Music. New York: Open University Press, 2001. 194 p.
22. Connell J., Gibson C. Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place. London, New York: Routledge, 2003. 336 p.
23. Johansson O., Bell T.L. Sound, Society and the Geography of Popular Music. Farnham: Ashgate, 2009. 305 p.
24. Рейнолдс С. Ретромания. Поп-культура в плену собственного прошлого / пер. с англ. В. Усенко. М.: Белое Яблоко, 2015. 528 с.
25. Чеснокова Т. А. Шведская идентичность. Изменение национального менталитета. М.: Изд-во РГГУ, 2008. 185 с.
26. Линг Я. Шведская народная музыка. М.: Музыка, 1981. 127 с.
27. Конен В. Д. Музыкально-творческие виды XX века // Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1975. С. 427–468.
28. Савенко С. И. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. Л., 1983. Вып. 5.
29. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 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» статье, как следует из заголовка («Ретро-тенденции в шведском прогрессив-роке 1990–2000-х годов»), является совокупность «ретро-тенденций» (в объекте) в шведском прогрессив-роке 1990–2000-х гг. (в авторской уточненной интерпретации — «шведская рок-сцена как объект исследования»).

Кратко охарактеризовав объект и предмет исследования как актуальную междисциплинарную область изучения современного музыкального искусства в контексте отдельных тенденций в западной музыкальной культуре, автор обращает внимание на эвристический потенциал методики анализа в прогрессив-роке двух важнейших формы стилового мышления — ассимиляция и воссоздание (В. Н. Сыров),

которые интерпретируют как два различных художественных метода: первый «подразумевает переплавление уже существующих разнородных стилистических элементов в авторские, оригинальные, тогда как второй — регенерацию, воссоздание “старого” объекта в новых условиях, при которой авторское начало отступает на второй план». Автор обращается также к существующим трудам по музыкальным сценам (в том числе шведской), национальной идентичности, культурной географии, менталитету, явлениям ретромании и ностальгии в популярной музыке.

Предпринятый автором обзор литературы демонстрирует высокий уровень ориентации в предметной области. Уточнение формулировки объекта исследования определяет границы междисциплинарного исследовательского интереса.

Автор подробно рассмотрел факторы своеобразие и основные этапы развития шведского прогрессив-рока (Made in Sweden, Kaipa, Бу Ханссон, Samla Mammas Manna, Kebnekajse, Trettioåriga Kriget и др.), обозначив логику эволюции общего стиля направления, причины упадка и «векторы возрождения». Отдельно автор остановился на тенденции переосмысления художественного метода (мышления) «от нео к ретро» в творчестве групп Änglagård и Anekdoten под влиянием King Crimson, Genesis, Trettioåriga Kriget, Schicke Führs Fröhling и др. вывод автора о том, что в шведском прогрессив-роке 1990–2000-х гг. сформировались две взаимосвязанные ветви (центростремительная и центробежная): «первая тяготеет к глубокой ассимиляции элементов “классического наследия” прогрессив-рока (в первую очередь King Crimson) и переработке их в авторский стиль (Änglagård, Sinkadus, Anekdoten, Landberk)», а вторая — «ориентируется на воссоздание элементов и широкой спектр источников, полистилистику (различные стилевые модели, идущие от прогрессив-групп 1970-х, фольклор, современность), большой диапазон психологических красок и настроений, в основном “светлых”, тяготеет к универсальности, интернациональности (The Flower Kings)» — хорошо аргументирован и заслуживает доверия.

Таким образом, предмет исследования автором рассмотрен на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования опирается на принцип комплексности междисциплинарного исследования. Авторский методический комплекс включает в себя как общетеоретические методы (сравнение, обобщение, типологизация, описание), так и искусствоведческие приемы музыкально-стилевого анализа. В целом методика автора релевантна решаемым научно-познавательным задачам, что подтверждается обоснованностью и научной ценностью полученных результатов.

Актуальность выбранной темы автор поясняет необходимостью расширения научных представлений о тенденциях развития прогрессив-рока на примере шведского прогрессив-рока 1990–2000-х гг.

Научная новизна исследования, заключающаяся во введении в теоретический оборот и авторском анализе нового эмпирического материала, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автором выдержан научный.

Структура статьи в полной мере раскрывает логику научного исследования.

Библиография хорошо репрезентант проблемную область исследования, оформлена без грубых нарушений требований редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, вполне достаточна и корректна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Люй Л. Культурный код универсализма: неопластицизм Пита Мондриана как визуальная философия модерна // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.76032 EDN: PJTTDZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76032

Культурный код универсализма: неопластицизм Пита Мондриана как визуальная философия модерна

Люй Линьжи

ORCID: 0009-0008-0068-2001

преподаватель; Международный колледж Саньцзян; Хэйлунцзянская академия изящных искусств; г. Харбин; КНР
аспирант; факультет культуры и искусств; Забайкальский государственный университет
672000, Россия, Забайкальский край, г. Чита, ул. Бабушкина, 125, оф. 60

✉ ivanovayuv@gmail.com



[Статья из рубрики "Теоретическая культурология и теория культуры"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.9.76032

EDN:

PJTTDZ

Дата направления статьи в редакцию:

27-09-2025

Аннотация: Статья посвящена исследованию неопластицизма Пита Мондриана как визуальной философии модерна и анализу его влияния на формирование универсального художественного языка, сохраняющего актуальность в современных практиках визуального проектирования. Объект исследования – неопластицизм как целостный культурный проект эпохи модерна. Предмет исследования – специфика художественного языка Мондриана и механизмы адаптации его принципов в архитектуре, дизайне и цифровых интерфейсах XX–XXI веков. Показано, что художественная система Мондриана, сочетающая рациональный расчет с утопическим стремлением к универсальной гармонии, сформировала устойчивый визуальный код. Этот код, основанный на балансе простейших элементов, оказался эффективным инструментом организации визуального пространства далеко за пределами живописи. Особое внимание уделяется сравнению подхода Мондриана с другими направлениями абстрактного искусства – супрематизмом Малевича и экспрессивной абстракцией Кандинского. В работе применяется системный подход, позволяющий рассматривать

неопластицизм как целостный феномен, объединяющий философские основания, художественный метод и социально-культурное влияние. Методология включает сравнительный анализ произведений Мондриана, Малевича и Кандинского. Метод интерпретации визуальных форм в философском и культурном контексте позволяет раскрыть значение формальных элементов неопластицизма как символов универсальных категорий. Научная новизна исследования заключается в применении интегративного подхода, объединяющего искусствоведческий анализ формальных элементов неопластицизма с культурфилософским осмыслением его социально-трансформационного потенциала. В отличие от существующих исследований, акцентирующих преимущественно художественные аспекты, данный подход позволяет выявить механизмы трансляции визуального кода Мондриана в различные исторические эпохи – от теософских истоков начала XX века до современных практик цифрового дизайна. Результаты и выводы исследования демонстрируют, что принципы неопластицизма сохраняют актуальность в современных визуальных практиках. В частности: модульные системы в веб-дизайне (адаптивная сетка Material Design); принципы визуальной иерархии в UI/UX-проектировании; организация пространства в современной архитектуре и выставочном дизайне. Проведенный анализ подтверждает, что культурный код неопластицизма продолжает функционировать как эффективный инструмент организации визуальной среды, предлагая модель гармоничного упорядочивания информации в условиях цифровой перегруженности.

Ключевые слова:

неопластицизм, Пит Мондриан, универсализм, культурный код, модернизм, абстрактное искусство, визуальная философия, Де Стейл, геометрическая абстракция, динамическое равновесие

Введение

Эпоха модерна рубежа XIX–XX веков ознаменовалась глубинным кризисом репрезентативной парадигмы в искусстве и интенсивными поисками новых фундаментальных оснований культурного бытия. Ответом на этот вызов стало возникновение абстрактного искусства, отказавшегося от мимесиса в пользу конструирования реальности на базе универсальных, вневременных принципов. Одной из наиболее последовательных и радикальных попыток создания такой «новой модели мира» стал неопластицизм Пита Мондриана (1872–1944), значение которого выходит далеко за рамки истории искусства, представляя собой целостный культурный феномен – визуальную философию, стремившуюся к обнаружению и воплощению универсального культурного кода.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью переосмысления влияния ключевых культурных проектов модерна на визуальную культуру последующих десятилетий, а также устойчивым интересом к проблеме универсальных языков в искусстве и дизайне. В условиях современного информационного общества, перегруженного визуальными образами, обращение к лаконичному и структурному языку неопластицизма позволяет выявить его потенциал для решения задач гармонизации среды и создания ясных коммуникативных систем. Культурный код, сформулированный Мондрианом, продолжает действовать, трансформируясь в новых медийных условиях, что делает его изучение особенно значимым для понимания эволюции визуальности в цифровую эпоху. Кроме того, в современном искусствознании и культурологии

наблюдается ренессанс интереса к метафизическим основаниям модернизма, что придает новое звучание теософским и философским истокам творчества Мондриана.

Цель статьи – осуществить культурологический анализ неопластицизма Мондриана как проекта универсализма, выявив его философские истоки, внутреннюю логику и механизмы влияния на визуальную культуру. Для достижения цели поставлены следующие задачи: 1) проанализировать духовные и теософские основания метода Мондриана в широком контексте философских исканий эпохи; 2) раскрыть содержание концепции неопластицизма как системы универсальных отношений, выявив ее связь с утопическими проектами модерна; 3) провести развернутый сравнительный анализ с супрематизмом К. Малевича и абстракцией В. Кандинского для выявления специфики универсализма Мондриана; 4) проследить трансляцию идей неопластицизма в архитектуру (включая Баухаус), дизайн 1960-х годов и современные цифровые интерфейсы, демонстрируя устойчивость его культурного кода.

Научная новизна работы заключается в синтезе искусствоведческого и культурфилософского подходов к наследию Мондриана, что позволяет интерпретировать неопластицизм не только как художественный метод, но и как действенный культурный код, продолжающий определять эстетику современности. В отличие от предшествующих исследований, акцентирующих внимание преимущественно на формальных аспектах его живописи, в данной статье неопластицизм рассматривается как целостный проект переустройства визуальной среды на основе принципов динамического равновесия и универсальной гармонии.

Методологическую основу исследования составляют системный и сравнительно-исторический анализ. Системный подход позволяет рассмотреть неопластицизм как сложную структуру, где философские предпосылки, художественный метод и социально-культурное влияние находятся в неразрывной связи. Сравнительно-исторический метод применяется для выявления уникальности проекта Мондриана на фоне других направлений абстрактного искусства, а также для прослеживания диахронной эволюции его влияния на протяжении XX–XXI веков. Также используется метод интерпретации визуальных форм в философском и культурном контексте.

Философско-теософские истоки и утопический проект неопластицизма

Творческая эволюция Мондриана от раннего реализма к зрелой абстракции представляла собой не столько стилистическое изменение, сколько последовательное движение к очищению художественного языка от всего частного, случайного и временного. Этот путь был детерминирован глубокими философскими исканиями, в центре которых находилась идея универсального порядка, лежащего в основе видимого мира. Ключевым фактором, сформировавшим духовный климат его творчества, стало учение теософии, в частности, труды Е.П. Блаватской. Теософская доктрина провозглашала существование единой, скрытой от прямого наблюдения духовной реальности и универсальных законов мироздания, постигаемых через интеллектуальную интуицию [\[1, с. 15\]](#). Для Мондриана искусство стало инструментом такого постижения. Как отмечает исследователь Цзя Шуцзе, «Мондриан глубоко верил в способность искусства менять мир... неопластицизм для него – не просто стиль, а "философия жизни" и социальный проект» [\[1, с. 22\]](#).

Это стремление к абсолюту было реакцией на кризис европейского сознания, обострившийся после Первой мировой войны. Распад традиционных ценностных систем породил в культуре модерна мощную утопическую тенденцию — стремление к синтезу,

порядку и построению нового, гармоничного общества на рациональных основаниях. Неопластицизм стал одной из самых ярких визуальных манифестаций этой тенденции, предлагая не бегство от реальности, а её радикальное переустройство по законам «чистой пластики», которые мыслились как объективные и всеобщие.

Важно отметить, что утопизм Мондриана был созвучен общим настроениям в среде европейских интеллектуалов того времени. Как пишет теоретик модернизма Питер Бюргер в своей работе «Теория авангарда», проект исторического авангарда (к которому относится и неопластицизм) был направлен на снятие границы между искусством и жизнью, на практическое преобразование жизненной среды по законам искусства [2, p. 49]. В этом контексте неопластицизм предстает не просто эстетической программой, но и социально-философским проектом, целью которого было создание универсального визуального языка, способного структурировать новую реальность. Эрнст Блох, анализируя утопическое сознание в своем фундаментальном труде «Принцип надежды», указывал на стремление модернистского искусства к обнаружению неких «архетипических» форм, выражающих глубинный порядок мироздания [3, p. 212]. Искусство Мондриана с его редукцией к элементарным геометрическим отношениям может быть рассмотрено как ярчайшее воплощение этой тенденции. Его поиски универсального языка можно сравнить с поисками универсального языка науки или философии, что сближает его с такими фигурами, как Лейбниц с его идеей «универсальной характеристики».

Таким образом, универсализм Мондриана носил двойственный характер: с одной стороны, он был направлен на постижение метафизических основ мироздания, с другой – на социально-практическое преобразование среды обитания человека. Его искусство стало мостом между духовным и материальным, между философией и повседневностью. Этот синтез, однако, не был лишен внутренних противоречий. Рациональный, почти научный метод конструирования произведений сочетался с мистической верой в возможность изменения мира через искусство. Это противоречие между рациональным методом и утопической целью стало источником как силы, так и определенных ограничений проекта неопластицизма.

Язык неопластицизма: элементы и принципы универсального кода

Термин «неопластицизм» (новое пластическое искусство) был введен Мондрианом для обозначения художественной системы, основанной на строго ограниченном наборе элементов, призванных выразить универсальные отношения. Её основу составляют три элементарных компонента, каждый из которых несет не только формальную, но и глубокую символическую нагрузку.

Вертикаль и горизонталь. Это фундаментальные космические принципы: вертикаль символизирует активное, мужское, духовное начало (небо, рост, деятельность), горизонталь — пассивное, женское, материальное начало (земля, статика, протяженность) [4, с. 153]. Их пересечение под прямым углом создает «систему координат» мироздания, каркас универсального порядка. Этот дуализм восходит не только к теософии, но и к более широкой культурной традиции, осмысленной, в частности, в работах искусствоведа Вольфганга Палена, который указывал на архетипический характер оппозиции вертикали и горизонтали в искусстве различных эпох [5, p. 78]. Однако Мондриан лишает эти оси какого-либо репрезентативного значения, превращая их в чистые отношения. Они не изображают деревья или горизонт, а являются первичными силами, организующими пространство картины как модель

универсума. Важно подчеркнуть, что Мондриан избегал диагоналей, считая их выражениями индивидуального, случайного и динамичного, нарушающими всеобщий покой и равновесие универсального порядка.

Первичные цвета. Мондриан ограничивал палитру тремя основными цветами – красным, желтым, синим – и тремя ахроматическими тонами – белым, серым, черным. Эта редукция была актом очищения от чувственности и индивидуализма, характерного для импрессионизма и постимпрессионизма, через которые прошел художник. Цвета выступают не как описательные, а как символические категории: красный – энергия, материя, жизнь; желтый – свет, излучение, духовность; синий – бесконечность, небо, глубина; белый – чистота, потенциал, единство; черный – отрицание, граница, структура [6, с. 48]. Данный подход перекликается с цветовыми теориями начала XX века (например, с теориями Гёте и Кандинского), которые искали объективные основы цветового воздействия, но Мондриан придал им метафизическое измерение и строгую структурную функцию. Цвет у него никогда не бывает фоном; он всегда активен и существует в напряженном соотношении с другими цветами и плоскостями.

Прямоугольная плоскость. Пространство картины организуется не как окно в мир (как в классической перспективе), а как автономная реальность, состоящая из соотношений прямоугольных плоскостей, образованных на пересечении линий. Картина становится моделью универсальных структурных отношений. Эти плоскости не являются статичными блоками; их размер, пропорции и расположение тщательно выверены для создания ощущения динамического баланса. Мондриан добивался того, чтобы ни одна из плоскостей не доминировала, а все вместе они находились в состоянии идеального, хотя и асимметричного, равновесия.

Центральной категорией эстетики Мондриана является динамическое равновесие – баланс, достигаемый не через статичную симметрию, а через асимметричное расположение элементов разного визуального веса. Это равновесие не дано от природы, а сконструировано; оно является результатом напряженного согласования противоположностей [7, с. 75]. Этот принцип имеет не только формальное, но и глубокое философское значение. Он отражает мондриановское видение мира как арены борьбы и примирения противоположных сил (дух/материя, индивидуальное/универсальное). Задача искусства – не подавить одну из сил, а найти точку их идеального, напряженного баланса, в которой и рождается высшая гармония. Таким образом, картина становится моделью идеально устроенного мира и общества, основанного не на подавлении, а на согласовании различий. Как верно отмечает Ли Мо, «Мондриан превращает предельно лаконические средства в наиболее радикальное и вместе с тем мощное духовное и социальное высказывание» [8, с. 62]. Холст для него – это чертеж будущей реальности. Эволюция его стиля от кубизма к чистому неопластицизму показывает постепенное устранение всех следов репрезентации и случайности в пользу чистой, универсальной структуры. Его знаменитые серии «Композиций» демонстрируют бесконечные вариации на тему базовых элементов, каждая из которых представляет собой новый опыт достижения динамического равновесия.

Сравнительный анализ универсализма Мондриана в контексте абстрактного искусства

Для выявления специфики универсализма Мондриана продуктивным является его сравнение с другими ключевыми проектами абстракции — супрематизмом Казимира Малевича и экспрессионистической абстракцией Василия Кандинского. Хотя все трое

художников отказались от фигуративности, их цели, методы и философские основания кардинально различались, что позволяет говорить о трех различных типах универсализма в искусстве модерна. Сравнительный анализ представлен в Таблице 1.

Таблица 1

Сравнительный анализ универсализма в абстрактном искусстве начала XX века

Критерий	В. Кандинский («теплая» абстракция)	П. Мондриан («холодная» абстракция)	К. Малевич (супрематизм)
Основа универсализма	Субъективная «внутренняя необходимость», эмоция, аналогия с музыкой	Объективные, рационально постигаемые законы формы и отношения	Абсолютная чистота ощущения, «нуль формы», мистический акт
Художественный метод	Экспрессия, импровизация, органические формы, свободный мазок	Конструкция, расчет, геометрическая точность, аскеза формы	Декларация, манифестация, фундаментальные геометрические формы
Отношение к духовному	Романтическое, интуитивное, личностно- мистическое	Рациональное, структурное, имперсональное, схожее с научным	Эсхатологическое, нигилистическое, стремящееся к запредельному
Цель	Вызвать духовный резонанс у зрителя через визуальную «симфонию»	Построить модель универсальной гармонии для преобразования мира	Совершить прорыв в «чистое бытие», обнулив опыт предшествующего искусства

Проведенный сравнительный анализ позволяет сделать несколько важных выводов. Универсализм Кандинского основан на эмоциональной и интуитивной общности человеческого духа, он апеллирует к сфере иррационального и индивидуального переживания. Его абстракция – это, по сути, визуализация внутреннего мира художника, стремящаяся найти отклик в душе зрителя через ассоциации с музыкой и внутренними вибрациями. Универсализм Мондриана, напротив, основан на вере в существование объективных, внеличностных законов, доступных рациональному постижению. Его метод ближе к научному поиску универсальных констант, нежели к художественному самовыражению. Если Кандинский – это композитор, пишущий симфонию цветов и форм, то Мондриан – архитектор или математик, строящий идеальную модель мироздания.

Малевич же идет по пути радикального отрицания старого мира и выхода к дологическому, додуховному состоянию «чистого ощущения». Его «Черный квадрат» – это икона нигилистического жеста, «нуль формы», знак конца старого искусства и прорыва в новое измерение. Тогда как «Композиция с красным, синим и желтым» Мондриана – это не нуль, а, напротив, утверждение позитивной структурной схемы гармоничного мироустройства [9, с. 77]. Малевич стремится к трансцендентному, запредельному, тогда как Мондриан – к имманентной гармонии внутри самого мира. Это принципиальное различие отмечает и Шэ Хуэй: «Если у Кандинского доминирует выражение, то у Мондриана – конструирование/представление; первый апеллирует к

сопереживанию, второй – к мыслительной ясности» [\[10, с. 73\]](#). Таким образом, неопластицизм предлагает не катарсис и не шок, а ясную, умопостигаемую модель порядка, что и предопределило его уникальную судьбу в культуре XX века, где рациональность и функциональность были возведены в культ.

Междисциплинарное влияние и актуальность культурного кода неопластицизма

Универсальность и рациональность языка неопластицизма предопределили его массовое распространение далеко за пределы живописи. Он стал эффективным культурным кодом, транслирующим идеи порядка, функциональности и современности. Этот код оказался невероятно гибким и адаптивным, способным к трансляции в различные сферы культурного производства.

Наиболее прямое воплощение идеи Мондриана нашли в деятельности объединения «Де Стейл» (De Stijl), в частности, в творчестве архитектора Геррита Ритвельда. Его знаменитый Дом Шрёдер (1924) представляет собой трехмерную реализацию принципов неопластицизма: динамическое равновесие асимметрично расположенных плоскостей, цветовые акценты основных цветов, игра с пространством, а не его замкнутость [\[11, с. 334\]](#). Архитектура здесь перестает быть имитацией исторических стилей и становится практическим воплощением утопии о новой, гармоничной среде обитания. Идеи «Де Стейл» оказали значительное влияние на становление интернационального стиля в архитектуре и, что особенно важно, на педагогическую систему Баухауса. Хотя сам Мондриан не преподавал в Баухаусе, его работы были хорошо известны тамошним мастерам. Теоретик Баухауса Ласло Мохой-Надь в своей книге «Видение в движении» подчеркивал значение мондриановского метода как примера системного подхода к организации визуального пространства, основанного на объективных законах, а не на субъективном вкусе [\[12, р. 112\]](#). Принципы модульности и сеточной композиции, разработанные Мондрианом, нашли прямое применение в курсах по пропедевтике (например, в знаменитом курсе Иттена и Альберса), где студенты изучали основы формообразования через отношения простейших геометрических элементов. Влияние неопластицизма можно увидеть в строгой геометрии зданий Вальтера Гропиуса и особенно в стеклянных фасадах Миса ван дер Роэ, где стальной каркас выполняет роль аналога черных линий Мондриана, а остекленные плоскости – роль цветовых зон.

Не менее значимым стало влияние на графический и промышленный дизайн середины XX века. Сеточная система, разработанная Мондрианом, стала организационной основой модульного дизайна, типографики и айдентики. Его принципы – ясность, порядок, функциональность – полностью соответствовали максиме модернизма «форма следует за функцией». Логика прямоугольного членения пространства легла в основу верстки журналов швейцарского интернационального стиля (Армин Хофман, Йозеф Мюллер-Брокман), дизайна мебели (например, работы Чарльза и Рэй Имз) и корпоративного стиля компаний. Ярким примером является айдентика авиакомпании KLM 1960-х годов, где использовались четкие прямоугольные блоки и ограниченная цветовая палитра, ассоциировавшаяся с надежностью и современностью. В 1960-е годы, в эпоху расцвета минимализма и поп-арта, геометрический язык неопластицизма пережил новую волну популярности, будучи воспринятым как символ современности и технологического прогресса. Художники поп-арта, такие как Энди Уорхол, обыгрывали мотивы Мондриана, иронизируя над его утопизмом, но тем самым подтверждая узнаваемость его кода.

Ярким примером проникновения неопластицизма в массовую культуру стала коллекция платьев Ива Сен-Лорана «Мондриан» (1965). Это было не просто формальное

заимствование принта, а успешная попытка перенести принципы динамического равновесия на подвижную форму человеческого тела [\[13, с.16\]](#). Однако популярность коллекции имела и обратную сторону: утопический проект, призванный преобразовать мир, превратился в гламурный товарный знак. Это противоречие между высоким духовным идеалом и его коммодификацией является характерной чертой судьбы многих проектов модерна в условиях потребительского общества. Как отмечал философ Жан Бодрийяр, в эпоху симуляции утопические образы теряют свою преобразующую силу и становятся симулякрами, пустыми знаками, циркулирующими в системе потребления [\[14, p. 87\]](#). Тем не менее, сам факт такой адаптации доказывает невероятную устойчивость и узнаваемость культурного кода, созданного Мондрианом.

В XXI веке наследие неопластицизма продолжает жить, прежде всего, в области цифрового дизайна. Принципы модульных сеток, четкого структурного членения пространства и ограниченной цветовой палитры легли в основу проектирования пользовательских интерфейсов (UI) и опыта взаимодействия (UX). Интерфейсы таких компаний, как Google (Material Design) или Apple (Human Interface Guidelines), с их акцентом на чистоте, простоте, иерархии и интуитивной понятности, являются прямыми наследниками эстетики модернизма, в генеалогии которой неопластицизму принадлежит ключевое место. Сетка Мондриана эволюционировала в цифровую модульную сетку, а принцип динамического равновесия проявляется в сбалансированном расположении элементов на экране. Визуальный язык Мондриана продолжает ассоциироваться с понятиями «современность», «порядок» и «рациональность», подтверждая статус его творчества как действенного культурного кода универсализма, способного к адаптации в новых технологических и культурных контекстах.

Заключение

Проведенное исследование позволяет утверждать, что неопластицизм Пита Мондриана представляет собой один из наиболее целостных и последовательных культурных проектов эпохи модерна. Это была не просто художественная стилистика, а полноценная визуальная философия, предложившая ответ на ключевые вызовы времени: хаос, фрагментацию, утрату духовных ориентиров. Специфика универсализма Мондриана заключается в его рационально-утопическом характере. В отличие от мистического универсализма Кандинского или нигилистического жеста Малевича, Мондриан предложил модель мира, основанную на понятных, объективных законах динамического равновесия противоположностей. Его искусство было нацелено на конструирование всеобщего, ясность и преобразование среды.

Именно эта проектная направленность предопределила колоссальное междисциплинарное влияние неопластицизма. Став эффективным культурным кодом, его принципы были транслированы в архитектуру (включая «Де Стейл» и Баухаус), дизайн (от швейцарского стиля до цифровых интерфейсов), моду и в итоге сформировали один из ключевых визуальных языков современности. Утопическая мечта Мондриана о преобразовании среды через гармонизацию пространства в значительной степени реализовалась, пусть и в упрощенной, часто коммодифицированной форме, описанной Бодрийяром. Это, однако, не умаляет значения его проекта, а лишь подтверждает мощь созданного им культурного кода, способного к мимикрии и адаптации.

Таким образом, наследие Мондриана остается актуальным для культурологии как парадигматический пример того, как искусство, формулируя масштабные философские и социальные программы и превращаясь в культурные коды, способно формировать

материальную и визуальную среду целых эпох. Дальнейшее исследование может быть направлено на анализ рецепции кода неопластицизма в незападных культурных контекстах (например, в японском или корейском дизайне), где его принципы были переосмыслены с учетом местных эстетических традиций, а также на изучение его влияния на становление языка современных медиа и виртуальных сред, где поиск универсальных языков взаимодействия приобретает новую актуальность.

Библиография

1. Цзя Шуцзе. Исследование художественной мысли Мондриана: дис. ... канд. искусствоведения. Цзинань: Шаньдунский институт искусств, 2021. 210 с.
2. Bürger P. Theory of the Avant-Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. 158 p.
3. Bloch E. The Principle of Hope. Vol. 1. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986. 550 p.
4. Чжан Сюэ. Анализ художественных характеристик искусства Мондриана // Коллекционирование и инвестиции. 2025. Т. 16. № 1. С. 152-154.
5. Paalen W. Form and Sense. New York: Wittenborn and Company, 1945. 120 p.
6. Цюй Цзя. Исследование языка абстрактной живописи Мондриана: дис. ... канд. искусствоведения. Чанчунь: Чанчуньский педагогический университет, 2024. 200 с. EDN: KCTTDC
7. Liu Jiatong, Shen Guang. Expression of color and emotion in abstract artworks: on the example of Mondrian's "Composition with Red, Blue and Yellow" // Peony. 2025. № 2. P. 74-76.
8. Ли Мо. Анализ творчества Мондриана и его произведения "Композиция с красным, жёлтым и синим" // Grand View of Art. 2022. № 8. С. 60-62.
9. Ван Цзяхэ. Сходства и различия в художественном творчестве Казимира Севериновича Малевича и Пита Мондриана // Дельта. 2025. № 12. С. 76-78.
10. Шэ Хуэй. Сравнительное исследование абстрактного искусства Кандинского и Мондриана // Исследования в области художественного образования. 2022. № 9. С. 72-73.
11. Karabaş A. P., Güdür A. Пит Мондриан и движение "Де Стейл" в рамках неопластицизма // Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD). 2016. № 2. С. 330-339.
12. Moholy-Nagy L. Vision in Motion. Chicago: Paul Theobald, 1947. 371 p.
13. Тан Сюаньци, Ши Яцзюань. О юбке в стиле Мондриана и лежащем в её основе неопластицизме // Наука и технологии текстильной промышленности Тяньцзиня. 2020. № 2. С. 15-18.
14. Baudrillard J. Simulacra and Simulation. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. 164 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемый текст «Культурный код универсализма: неоклассицизм Пита Мондриана как визуальная философия модерна» представляет собой комплексное междисциплинарное исследование творчества одного из пионеров абстрактного искусства Питера Мондриана. Междисциплинарный подход автора заключается в попытке культурологически-философского анализа творчества с рассмотрением духовных и теософских оснований метода Мондриана в контексте культурно-религиозных

исканий эпохи. Комплексный подход заключается в прослеживании истоков метода, собственно раскрытии его содержания, сравнения с близкими подходами Кандинского и Малевича для выявления специфики, отслеживание влияния подходов П. Мондриана на современную культуру вплоть до тенденций современного цифрового дизайна. Комплексный подход автора определяет четырехчастную структуру рецензируемого текста (философско-мировоззренческие истоки, элементы и принципы, сравнение с Малевичем и Кандинским, наследие и влияния), таким образом рецензируемой работе присуще четкая продуманная структура, адекватная поставленным автором задачам. В начальной части удачно пояснена актуальность темы исследования и обрисован культурологический контекст как собственно работ П. Мондриана, так и интересующего комплекса автора вопросов. Обзор существующей по теме исследования литературы дан автором с самым общим виде; хотя новизна исследования и заявлена («...в современном искусствознании и культурологии наблюдается ренессанс интереса к метафизическим основаниям модернизма, что придает новое звучание теософским и философским истокам творчества П. Мондриана»), но результату предыдущих исследований и контекст данного конкретного обращения к творчеству Мондриана обозначены чисто символически, причем в библиографическом списке (довольно небольшом, 14 позиций) доминируют публикации на китайском языке. Комплекс же англоязычных обращений к творчеству Мондриана остаётся таким образом вне внятного комментария автора. При заявленной автором важности обращения к метафизическим основаниям модернизма, именно этот раздел работы выполнен скорее в обзорном ключе; автор тезисно определяет «дух эпохи», конкретно же духовные поиски П. Мондриана, как предполагается, просто соответствуют этому духу и не являются чем то конкретным/специфическим (Е. Блаватская в тексте упоминается один раз и именно упоминается, вне детального разъяснения роли ее текстов в духовной жизни Мондриана). Прочие разделы работы носят более предметный и детализированный характер, сравнительный анализ художественных принципов Мондриана, Малевича и Кандинского для пущей наглядности сопровождается таблицей. При всех вышеуказанных недочетах, в целом рецензируемая работа выполнена на должном научно-методическом уровне, являясь компетентным комплексным высказыванием на заявленную тему при сохранении возможностей существенного углубления и продолжения заявленной в тексте темы. Поставленные автором задачи в целом достигнуты, приведенные выводы обоснованы, рецензируемая статья рекомендуется к публикации.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Масленникова А.В. Перформативное моделирование эффектов трансцендентного в кинофильме Андрея Кончаловского «Рай» // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.75941 EDN: PPICPM
URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75941

Перформативное моделирование эффектов трансцендентного в кинофильме Андрея Кончаловского «Рай»

Масленникова Ангелина Валерьевна

ORCID: 0000-0003-4638-820X

кандидат филологических наук

независимый исследователь (PhD at LMU Munich)

109240, Россия, г. Москва, Таганский р-н, ул. Никольямская, д. 1

✉ maslengelina@yandex.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.9.75941

EDN:

PPICPM

Дата направления статьи в редакцию:

19-09-2025

Аннотация: За последнюю четверть века возникло значительное число культурных феноменов, которые были осмыслены философами, культурологами, киноведами и литературоведами из разных стран в рамках анти-постмодернистского, или пост-постмодернистского, вектора в современной культуре. В качестве одного из таких явлений в российской культуре можно выделить фильм Андрея Кончаловского «Рай», принадлежность которого к пост-постмодернистской эпохе никогда прежде не оказывалась в фокусе внимания исследователей за исключением единственной статьи автора философско-культурологической теории перформатизма Рауля Эшельмана. Предметом настоящего исследования является продолжение анализа названного кинофильма с точки зрения перформативной пост-постмодернистской концепции. Целью статьи является попытка дополнить осуществлённый прежде в одной из статей Эшельмана анализ кинофильма «Рай» Кончаловского с точки зрения перформативной этики и найти ответ на вопрос о том, как именно в данном киноповествовании возникает

формально опосредованное моделирование эффектов трансцендентного. В качестве методологии анализа киноповествования в фильме «Рай» были сперва использованы некоторые принципы анализа кинонарратива, предложенные киноведами Дэвидом Бордуэллом и Кристин Томсон, а также Питером Верштратеном. Затем особенности организации киноповествования были соотнесены с некоторыми, ранее не рассматриваемыми Эшельманом применительно к данному кинофильму перформативскими стратегиями. К результатам можно отнести констатацию невозможности однозначно отнести в кинофильме «Рай» трансцендентное к происходящему на диегетическом уровне, что является следствием не буквального, аудиовизуального моделирования эффектов трансцендентного со стороны «superior narrative agent» в терминологии немецкого исследователя Питера Верштратена. Новизна полученных результатов позволяет утверждать, что сообщение реципиенту эффектов трансцендентного оказывается в данном кинофильме формально опосредованным. Это делает целесообразным соотнесение рассмотренного аудиовизуального моделирования трансцендентного с такими перформативскими стратегиями киноповествования, как «двойное фреймирование», «theist narrative» и «theist plot». Полученные результаты позволяют дополнить сделанные при анализе данного кинофильма выводы Эшельмана и могут быть использованы для анализа других современных кинофильмов с точки зрения культурно-философской теории перформатизма.

Ключевые слова:

перформатизм, пост-постмодернистский кинофильм, киноповествование, эффекты трансцендентного, теории культуры, философия культуры, современный русский кинофильм, Рай, постпостмодернизм, высший повествовательный агент

Введение

Фильм Андрея Кончаловского «Рай» ^[6] принадлежит к ряду появившихся за последние четверть века кинофильмов, для которых характерно наличие некоторых тенденций, рассматриваемых рядом исследователей в рамках анти-постмодернистского вектора в современной культуре. В частности, в данном кинофильме можно выделить наличие неироничного представления трансцендентного, этических и исторических тем. Первое и единственное на сегодняшний день обращение к изучению данного фильма с точки зрения одной из пост-постмодернистских концепций было осуществлено немецким исследователем, автором философско-культурологической концепции перформатизма Раулем Эшельманом в статье «Between Postmodernism and Performatism: Centering the Subject in Contemporary Russian Film». ^[2] Центральным тезисом пост-постмодернистской концепции перформатизма Эшельмана является предположение о том, что характерное для современных феноменов культуры лишённое иронии представление метафизического, этического или эстетического возникает благодаря формально опосредованному сообщению реципиенту эффектов трансцендентного. Формальное опосредованное моделирование эффектов трансцендентного оказывается, согласно Эшельману, возможно благодаря использованию теми или иными культурными феноменами описываемых им перформативских стратегий. Однако в названной статье автор подробно рассматривает кинофильм «Рай» Кончаловского преимущественно с точки зрения перформативских этики и центрирования субъекта, что представляется недостаточно полным анализом анти-постмодернистских тенденций в данном кинофильме. Так, на основе произведённого анализа отдельных сцен исследователь

заключает, что кинофильм «Рай» «depicts transcendence literally»^[11]. При этом в названной статье исследователь не рассматривает, какие именно нарративные стратегии данного кинофильма формально опосредуют сообщение реципиенту эффектов трансцендентного. Между тем необходимость изучения формальной опосредованности сообщения реципиенту эффектов трансцендентного в данном кинофильме обусловлена недостаточной изученностью вопроса об основных принципах реализации пост-постмодернистских стратегии в кинофильмах Андрея Кончаловского. Так, большинство отечественных киноведов при рассмотрении кинофильмов Кончаловского отдавали предпочтение изучению его мотивному или тематическому анализу, а также смысловому наполнению используемых режиссёром аудиовизуальных средств. Например, в статьях Е.В. Перовой «Духовные мотивы творчества режиссёра А.Кончаловского»^[8], А.П. Петровой «Специфика репрезентации военного прошлого в кинофильмах Кончаловского»^[9] основное внимание уделено изучению образности, этической, исторической и социальной проблематике в кинофильмах названного режиссёра. В статьях «О функциях музыкальных цитат в кинотексте фильма „Рай“ А.Кончаловского» А.А. Комаровой^[5] и «О цитатном музыкальном материале в фильмах А.Кончаловского» Т.Ф. Шак^[10] в фокусе исследователя оказывается интерпретация аудио-визуальной образности в кинофильме «Рай». При этом изучению кинофильма «Рай» в культурно-философском аспекте отечественными исследователями прежде не было уделено достаточно внимания.

Актуальность исследования особенностей киноповествования непосредственно в данном кинофильме обусловлена следующим. Основная научная проблема, остающаяся не решённой в названной статье Эшельмана, состоит в том, что в некоторых отдельных мизансценах кинофильма возникает не буквальное представление трансцендентного, которое невозможно однозначно отнести к происходящему на диегетическом уровне. Данной особенности организации киноповествования необходимо предложить соответствующее объяснение. Целью настоящего исследования является попытка ответить на вопрос о том, как именно особенности киноповествования формально опосредуют сообщение реципиенту кинофильма «Рай» перформативских эффектов трансцендентного. Предположение состоит в том, что причиной не буквального представления трансцендентного в кинофильме «Рай» является аудиовизуальное моделирование трансцендентного со стороны «superior narrative agent»^[2].

Используя в качестве теоретико-методологической основы принципы анализа киноповествования, предложенные киноведами Дэвидом Бордуэлла и Кристин Томсон в книге *Film Art. An Introduction*, и понятие «superior narrative agent»^[3], введённое немецким исследователем киноповествования Питером Верштраатеном, можно установить наличие в данном кинофильме некоторых особенностей киноповествования, которые могут быть объяснены с помощью таких перформативских понятий концепции Рауля Эшельмана, как «двойное фреймирование»^[4], «theist narrative»^[5] и «theist plot»^[6]. Объяснение выявленных особенностей киноповествования с помощью перечисленных перформативских терминов позволяет утверждать, что сообщение реципиенту эффектов трансцендентного оказывается в данном кинофильме формально опосредованным. Формальная опосредованность сообщения реципиенту эффектов трансцендентного может быть рассмотрена как аудиовизуальное моделирование эффектов трансцендентного со стороны «superior narrative agent»^[7], или как перформативская пост-постмодернистская стратегия киноповествования.

Исследование

Для решение обозначенной научной проблемы необходимо сперва произвести анализ непосредственно фильма «Рай», основываясь на предложенной Дэвидом Бордуэлла и Кристин Томсон в книге *Film Art. An Introduction* методологии анализа кинонарратива. Так, в фильме «Рай» можно выделить три типа повествующих инстанций. К первому из них можно отнести протагонистов как повествующие гомодиегетические инстанции («narrator» как «a character in the story»^[8]). К второму типу можно отнести внешнего комментатора («an external commentator»^[9]). Данная инстанция заявляет о себе впервые вначале, указывая на время и место действия в диегезисе, а затем в середине кинонарратива комментирует происходящее в диегезисе с второстепенным персонажем, не знакомым ни одному из протагонистов: «Цитирует Данте»^[6]. В качестве третьего типа повествовательной инстанции можно рассмотреть повествователя, не являющегося персонажем («noncharacter narrator»^[10]), однако принимающего участие в сюжетном действии лишь в финале. А именно, данная инстанция заявляет о себе в конце фильма, обращаясь к Ольге с фразой: «Тебе нечего бояться,ходи!»^[6]. Так как после произнесения данной фразы перед Ольгой открываются метафизические врата рая, названную инстанцию можно рассматривать как неизвестного закадрового персонажа, выполняющего в диегезисе задачи Святого Петра или самого Бога.

Композицию фильма «Рай» можно охарактеризовать как нелинейную. Однако точно описать её как один из известных в киноведение видов композиции не представляется возможным. Завязкой действия оказывается арест в Париже Ольги, уличённой сотрудничающим с гестапо жандармом Жюлем в участии в движении французского Сопротивления. За ней следует отложенная экспозиция, в которой по мере собственного появления в кадре о себе рассказывает каждый из протагонистов. Кульминацией фильма становится решение протагонистов Ольги и Хельмута во имя их идейных убеждений добровольно решиться на гибель. В финале два второстепенных персонажа блоковая Роза и спасённый Ольгой мальчик Яник бредут после освобождения из концлагеря по дороге. Особенность сюжетной композиции состоит в том, что развитие сюжетного действия периодически прерывается параллельно транслируемой развязкой действия. А именно, развязкой действия можно считать череду кадров, в каждом из которых на фоне белой стены по очереди оказываются все три протагониста. Протагонисты, сидящие уже после их смерти в некотором внеземном измерении перед неизвестным закадровым собеседником, отвечают на его закадровые вопросы, посредством чего последовательно и предельно откровенно рассказывают историю собственной жизни. Благодаря этому основное сюжетное действие представляет собой ретроспективную иллюстрацию к рассказу каждого из них. Однако в связи с этим композицию всего фильма в целом всё же нельзя охарактеризовать как рамочную, так как сюжетное действие охватывает также повествование о некоторых персонажах, сведения о которых выходят за рамки потенциально доступной для протагонистов информации.

Таким образом, как в отношении места действия, так и времени все сцены можно разделить на два вида. К первой группе относятся сцены, где местом и временем действия является непосредственно физическое, или земное, измерение: французская тюрьма, дом жандарма Жюля, семейное поместье Хельмута, штаб СС, концлагерь времён второй мировой войны. Ко второму виду сцен можно отнести те из них, в которых действие происходит, согласно фабуле, после смерти героев, то есть во внеземном измерении. Временной порядок сюжета можно охарактеризовать как нехронологический: сцены, повествующие о происходящем во внеземном измерении, должны были произойти

с некоторой временной дистанцией по отношению к сценам земной жизни протагонистов. Но именно второй вид сцен постоянно прерывает первый вид сцен, в хронологической последовательности излагающих завязку, развитие и кульминацию сюжетного действия. Хронологический порядок следования некоторых сцен при этом оказывается отчасти нарушен вначале: повторение одной и той же сцены, сперва прерванной, а затем продолженной повествованием об убийстве жандарма Жюля. Сюжетное время занимает период около двух лет: начиная от обозначенного в начальных титрах 1942 года по конец 1944 года в земных времени и пространстве и до момента решения участи каждого из протагонистов во внеземном измерении; тогда как время фабулы составляет более длительный промежуток времени, включающий в себя также историю героев в молодости в довоенный период. При этом более статичные сцены с интервью протагонистов, происходящего уже после их смерти, занимают большую часть экранного времени. Также темп экранного времени оказывается увеличен с помощью резких монтажных переходов между кадрами из двух различных пространственно-временных измерений, а также внезапных грубых монтажных склеек между кадрами из внеземного измерения. Цветовая партитура всего кинофильма определяется чёрно-белой гаммой, что позволяет имитировать подлинность изображаемых событий недавнего исторического прошлого.

Между мизансценами, повествующими о событиях в земном и внеземном измерениях, существует также различие в костюмах персонажей, цветовом тоне и организации пространства. Мизансцены, посвящённые земной жизни протагонистов, сняты в тёмных тонах, которым свойственна более высокая контрастность. Скучный свет в данных мизансценах падает преимущественно из окон и чаще всего сбоку. Мизансцены же, представляющие интервью протагонистов после их смерти, сняты в более светлых тонах с наименьшей контрастностью. Свет в данных, одинаково выстроенных кадрах более мягкий и, как в жилой комнате, падает сверху. В мизансценах земной жизни протагонисты одеты в соответствии со своим социальным положением и исторической эпохой, тогда как в мизансценах внеземного измерения протагонисты появляются в одинаковых светлых рубашках. Также в мизансценах земной жизни действие чаще всего происходит в замкнутом, плохо освещённом пространстве комнат дома или тюрьмы, а также иногда на открытом воздухе в пасмурную погоду поздней осенью или ранней весной. Пространство в данных мизансценах трёхмерное. В мизансценах же внеземной жизни действие происходит всегда в одной и той же пустой комнате. В данной комнате нет ничего, кроме некой неопределённой поверхности, напоминающей поверхность стола, за которым поочерёдно оказываются протагонисты. Пространство в данных мизансценах кажется двумерным, а протагонисты композиционно располагаются в центре кадра. При этом в закрытом пространстве преобладают кадры общим или средним планом, тогда как на открытом воздухе в кадрах доминирует исключительно общий план.

В отношении кадров фильма «Рай» стоит отметить их прямоугольное расположение с точки зрения фреймирования, а также линейную горизонтальную композицию большинства из них. Общий план, как и ракурс съёмки из верхнего бокового угла в некоторых кадрах, повествующих о земной жизни протагонистов, способствуют тому, что личностные качества персонажей остаются закрытыми. В кадрах же из внеземного измерения, когда каждый из протагонистов оказывается сидящим напротив камеры в центре кадра, впервые благодаря съёмки средним планом оказываются показаны их эмоции и чувства, объясняющие мотивировку их поступков в земной жизни. Сцены внеземного и земного измерений объединены с помощью резких монтажных переходов. Также существование связи между ними мотивировано рассказами протагонистов, благодаря чему каждая сцена, происходящая в земном измерении, оказывается возвратом в их прошлое.

Сюжет драмы тематически отсылает к историческим событиям, которые могли происходить в реальности в конце второй мировой войны. Действие фильма непосредственно связано с движением французского Сопротивления в Париже, деятельностью нацистской партии и гестапо, а также жизнью в концлагере. Протагонистами являются русская эмигрантка и борец Сопротивления нацистской оккупации Франции Ольга, французский жандарм-коллаборационист Жюль и молодой немецкий офицер СС аристократического происхождения Хельмут. Изначально сюжетный конфликт можно охарактеризовать как внешний, антагонистический: противостояние жертв нацизма фашистским оккупантам. Однако по мере развития действия оказывается, что внешний конфликт является выражением конфликта внутреннего. А именно, поиск рая как этическая цель обретения счастья, или блаженства, к которой идут идейно противостоящие друг другу протагонисты, является для них общей. В финальных кадрах интервью Ольги достижение ей названной цели оказывается обусловлено на диегетическом уровне её непосредственным вхождением в метафизический рай, чему на уровне кинонарратива соответствует непосредственное представление метафизического в кадре: падающий сверху мягкий свет в финальных кадрах усиливается, Ольга смотрит вверх, контрастность постепенно полностью снижается и поглощает силуэт Ольги. Однако, согласно финалу фильма, ни Жюль, ни Хельмут не вступают в метафизический рай, рассуждения о котором остаётся темой их монологов.

Особенность организации киноповествования состоит в том, что в некоторых мизансценах земной жизни, в которых в качестве повествовательной инстанции выступают протагонисты как гомодиегетические повествователи, каждый из них сюжетно немотивированно сталкивается с чем-то необъяснимым, что на уровне кадра остаётся визуально недоступным. При этом на основе повествования гомодиегетических повествователей в последующих интервью во внеземном измерении можно установить, что встреча с необъяснимым в их восприятии предопределила возникновение в них некоторых этических чувств. В интервью же Ольги, встреча с чем-то необъяснимым в земном измерении непосредственно связывается ею во внеземном измерении с некими, дискурсивно не доступными метафизическими причинами и переживаемыми ею этическими чувствами, соотносимых с христианской этикой. Данным особенностям киноповествования необходимо предложить соответствующее объяснение.

Предположение состоит в том, что сюжетно немотивированное возникновение в некоторых мизансценах фильма «Рай» встречи протагонистов с чем-то необъяснимым, которое, однако, невозможно однозначно отнести к происходящему на диегетическом уровне, остаётся доступным лишь восприятию некоторых из них и может быть объяснено метафизическими причинами своего происхождения, или связью с внеземным измерением, что представляет собой аудиовизуальное моделирование трансцендентного со стороны «superior narrative agent»^[11] в терминологии немецкого исследователя киноповествования Питера Верштрата. А именно, под термином «superior narrative agent»^[12] понимается ситуация в кинонарративе, когда персонаж «cannot perceive his own projection independently», а «his vision is embedded in that of a superior narrative agent.»^[13]

При этом представляется возможным полагать, что формально опосредованное сообщение эффектов трансцендентного осуществляется в данном кинофильме благодаря такой пост-постмодернистской стратегии, как перформативское «двойное фреймирование»^[14]. А именно, метафизического повествователя как повествовательную инстанцию, выполняющую в диегезисе задачи Святого Петра или самого Бога, можно

рассмотреть, согласно пост-постмодернистской концепции перформатизма Рауля Эшельмана, как «внешний фрейм, внешнюю рамку», представляющую собой «авторское вмешательство на высшем повествовательном уровне»^[15], или как «superior narrative agent»^[16]. Протагонистка Ольга, выступающая как один из трёх гомодиегетических повествователей, может быть рассмотрена как перформативский рассказчик-медиатор, который «испытывает трансцендентность [...] в соприкосновении с событиями и людьми, не доступными его (и нашей) дискурсивной логике»^[17]. Соответственно, Ольга в некоторой степени подражает метафизическому повествователю и представляет собой, согласно перформативской концепции «двойного фреймирования», «внутреннюю рамку»^[18]. А именно, её поведение оказывается предопределено некими, дискурсивно недоступными, однако обусловленными христианской этикой, идеалами, благодаря которым Ольга на уровне кинонарратива делает более доступным в полной мере дискурсивно недоступный мир метафизического повествователя:

Зло оно растёт без посторонней помощи, а чтобы было добро всегда нужно усилие, вот последнее усилие, чтобы не потерять эту последнюю надежду, что там за гранью зла? Там будет чудо, что любовь есть. Мне теперь нечего бояться, кроме моего Бога. Грешна.
^[6]

В качестве подтверждения данного тезиса важно отметить, что Ольгу как медиатора определяет отмеченная ею обусловленность дискурсивной невыразимости трансцендентного некими испытываемыми и понятными только ей чувствами: «Это невозможно ничего объяснить, это совершенно невозможно... Я не могу так рассказать, чтобы это можно было почувствовать.»^[6], что может быть рассмотрено, согласно Питеру Верштратену, как невозможность персонажа «perceive his own projection independently»^[19]. Находясь же во внеземном измерении, другие протагонисты Хельмут и жандарм Жюль, схожим образом описывают остающиеся необъяснимыми для них, их собственные чувства по отношению к Ольге: «Она сказала мне [...] А может и ничего не говорила, не знаю. Может, всё это мне приснилось, я был пьян.» (Хельмут); «Было в ней что-то особенное [...] В ней чувствовалась сила, не знаю какая, животная или ещё какая [...]».^[6]

В отношении особенностей функционирования в данном киноповествовании двойного фреймирования стоит отметить, «авторское вмешательство на высшем повествовательном уровне»^[20] осуществляется, во-первых, дискурсивно в финале кинофильма: «Тебе нечего бояться, входи!»^[6], что можно рассмотреть как выше упомянутое, отмеченное Эшельманом буквальное представление трансцендентного^[21], или единично возникающий в данном кинонарративе фрагмент перформативского «theist narrative»^[22]. Во-вторых, некоторые мизансцены, которые сюжетно немотивированно возникают в повествовании гомодиегетических повествователей Хельмута и Жюля и формально опосредуют на уровне киноповествования произведение эффектов трансцендентного, могут быть объяснены с помощью такого перформативского понятия, как сюжетные паттерны перформативского «theist plot»^[23]. А именно, в качестве двух из пяти выделяемых Эшельманом паттернов, характерных для перформативского «theist plot»^[24], применительно к данному кинофильму могут быть рассмотрены «returning to the father», «transcending through self-sacrifice», «perfecting the self»^[25]. Данные сюжетные паттерны, реализующиеся в отдельных мизансценах, могут быть рассмотрены как особенности киноповествования, опосредующие возникновение в кинофильме «Рай»

пост-постмодернистской перформативной стратегии.

Так, в некоторых из мизансцен происходит встреча того или иного протагониста с чем-то необъяснимым и сюжетно немотивированным, что можно рассмотреть как аудиовизуальное моделирование трансцендентного на уровне «superior narrative agent»^[261]. Возникновение данных эффектов трансцендентного происходит благодаря тому, что метафизический повествователь, представляющий собой «внешний фрейм, внешнюю рамку»^[271], на уровне «superior narrative agent»^[281] предопределяет восприятие трансцендентного в их повествованиях таким образом, что, согласно перформативной теории Эшельмана, заставляет их «to transcend the frame and return to unify with the creator by imitating his perfection in some particular way»^[291]. Например, в восприятии протагониста Хельмута встреча с чем-то необъяснимым и сюжетно немотивированным сопровождается повторяющаяся музыкальная тема, которую невозможно однозначно отнести ни к диегетическим, ни к внедиегетическим звукам в следующих мизансценах. В одной из мизансцен Хельмут выходит из машины в лесной полосе, где переживает чувство страха от встречи с чем-то необъяснимым, а именно, с некими образами в тумане, появление которых невозможно однозначно отнести к диегетическому миру. Переживаемые чувства Хельмута сопровождается спокойная музыка, которую также невозможно однозначно отнести к диегетическим или внедиегетическим звукам. В следующей мизансцене Хельмут после волнительного для него разговора с Генрихом Гиммлером испытывает внезапный приступ тошноты и отправляется в уборную. Там он вновь переживает необъяснимые для него чувства страха от присутствия чего-то необъяснимого, однако визуально недоступного на уровне кадра. Данную мизансцену снова сопровождается спокойная музыка, которую также невозможно однозначно отнести к диегетическим или внедиегетическим звукам и, следовательно, можно отнести к аудиовизуальному моделированию эффектов трансцендентного на уровне «superior narrative agent»^[301].

Схожая музыкальная тема, которую невозможно однозначно отнести к внедиегетическим или диегетическим звукам, также возникает в мизансцене, когда Хельмут просматривает фото трупов узников концлагеря и испытывает при этом приступ тошноты. Невозможность однозначно отнести необъяснимое возникновение в восприятии протагониста звуков или видений в рассматриваемых мизансценах к диегетическому уровню, как и его реакция на нечто визуально недоступное на уровне кадра позволяют предположить, что причиной встречи с чем-то необъяснимым является сообщение протагонисту эффектов трансцендентного со стороны метафизического повествователя, или «superior narrative agent»^[311], представляющего собой «внешний фрейм, внешнюю рамку», или «авторское вмешательство на высшем повествовательном уровне»^[321].

Происходящие с Хельмутом и другими протагонистами в земном измерении встречи с чем-то необъяснимым предопределяют на сюжетном уровне то, как впоследствии, находясь уже во внеземном измерении, протагонисты описывают дискурсивно невыразимые для них самих, произошедшие в определённый момент внезапные этические изменения в их внутренней жизни. Это может быть рассмотрено как реализация таких, характерных для перформативного «theist plot», сюжетных паттернов, как «returning to the father» и «perfecting the self»^[331]. Так, Жандарм Жюль, вспоминая утро, когда он внезапно принял решение выпустить пропуск на выезд одному из прежде преследуемых им евреев, также не может дать логическое объяснение

овладевших им в тот момент чувством, однако пытается связать их, в том числе, с этическим понятием любви: «Тем утром я...не знаю, что со мною происходило. Я не смог просто так выйти из дома. Сам не понимаю, почему меня так...потянуло к Аньез....Любовь? Страсть? Я обычно всё логически пытаюсь объяснить, но здесь... Не знаю.» ^[6]. Также Хельмут, вспоминая о времени встречи в концлагере с Ольгой, отмечает произошедшую с ним некую необъяснимую перемену в себе. При этом описываемые им, до конца не постижимые душевные переживания также оказываются связаны в его восприятии со стыдом, опосредованным неким неясным этическим чувством:

Я как будто в стену влетел со всей силы. Вдруг почувствовал себя как маленький ребенок, который ничего другого не хочет, только лежать рядом с ней. Лежать и молчать. Только молчать. Я равновесие потерял. Момент слабости. Постыдный момент. И весь мир вокруг меня вышел из равновесия. ^[6]

В качестве подтверждения и разъяснения в полной мере дискурсивно недоступной точки зрения метафизического повествователя, выступает медиатор Ольга. Так, Ольга, вспоминая о своём жертвенном поступке так же, как Хельмут и Жюль, не может назвать, чем именно в тот момент были обусловлены её действия, но, в отличие от двух других протагонистов, однозначно связывает их с некими метафизическими причинами: «Я не знаю, почему я пошла вместо Розы. [...] Меня что-то толкнуло, это не я сама пошла». ^[6] При этом дискурсивная недоступность трансцендентного получает в её репликах однозначную интерпретацию с точки зрения христианской этики:

Зло оно растёт без посторонней помощи, а чтобы было добро всегда нужно усилие, вот последнее усилие, чтобы не потерять эту последнюю надежду, что там за гранью зла? Там будет чудо, что любовь есть. Мне теперь нечего бояться, кроме моего Бога. Грешна. ^[6]

Также протагонисты неожиданно для самих себя и психологически немотивированно после встречи с чем-то необъяснимым, визуально недоступным на уровне кадра, заявляют о своей готовности на самоотверженные поступки, что может быть рассмотрено как реализация такого перформативного сюжетного паттерна, как «transcending through self-sacrifice» ^[34]. Так, жандарм Жюль в утро своей гибели психологически немотивированно сообщает сыну о желании выпустить пропуск на выезд дантисту-еврею, преданный идее национал-социализма Хельмут сообщает своему приятелю о подготовке побега из концлагеря для заключённой Ольги. При этом в последующих интервью во внеземном измерении каждый из них будет рассказывать о некой предопределённости в тот момент времени их поступков логически необъяснимым или метафизическим воздействием извне, что остаётся дискурсивно недоступным из повествования гомодиегетических инстанций («narrator» как «a character in the story» ^[35]) и визуально недоступно на уровне кадра:

Жюль: «Тем утром я...не знаю, что со мною происходило. [...] Я обычно всё логически пытаюсь объяснить, но здесь... Не знаю.» ^[6]

Хельмут: «Я как будто в стену влетел со всей силы.» ^[6]

Ольга: «Меня что-то толкнуло, это не я сама пошла» ^[6]

Заключение

На основании произведённого исследования можно установить, что такие пост-постмодернистские перформатийские стратегии, как «двойное фреймирование», отдельные сюжетные паттерны «theist plot», отдельный фрагмент «theist narrative», формально опосредуют на уровне киноповествования сообщение эффектов трансцендентного реципиенту кинофильма «Рай», или аудиовизуальное моделирование трансцендентного на уровне «superior narrative agent»^[36]. Соответственно, произведение эффектов трансцендентного в данном кинофильме осуществляется не только буквально, или дискурсивно, но и формально опосредованно особенностями организации киноповествования, благодаря чему тематизация метафизического, исторического или этического в данном кинофильме не может быть подвергнута деконструирующей постмодернистской иронии. Произведённый анализ реализации в фильме «Рай» формально опосредованной особенностями организации киноповествования, перформатийской стратегии моделирования эффектов трансцендентного позволяет предложить более полную картину наличия анти-постмодернистских тенденций в данном кинофильме, а также задаёт определённый вектор для исследования других кинофильмов в рамках концепции перформатизма как одной из пост-постмодернистских культурно-философских теорий.

Библиография

1. Bordwell D., Thompson K., Smith J. Film Art: An Introduction. New York: McGraw Hill, 2004.
2. Eshelman R. Between Postmodernism and Performatism: Centering the Subject in Contemporary Russian Film. Anzeiger für Slavische Philologie. 2003. No. XLVI. Pp. 31-54.
3. Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism. Aurora: The Davies Group Publishers, 2008.
4. Эшельман Р. Перформатизм как преодоление постмодерна // Логос. 2021. Т. 31, No 6, С. 1-34. doi:10.22394/0869-5377-2021-6-1-31 EDN: WGVVEV.
5. Комарова А.А. О функциях музыкальных цитат в кинотексте фильма "Рай" // Текст художественный: смысл и структура. Сборник трудов по материалам международной научной конференции Текст художественный: смысл и структура. К 100-летию со дня рождения Ю. Г. Кона. Петрозаводск: ПГК, 2021. С. 621-630. EDN: PMKTMR.
6. Кончаловский А. "Рай". 2016.
7. Метамоде́рнизм. Истори́чность, аффе́кт и глубина после постмодернизма / под ред. Р. ван ден Аккер. Москва: РИПОЛ классик, 2021.
8. Перова Е.В. Духовные мотивы творчества режиссёра А.Кончаловского // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире: сборник трудов III международной научной конференции. Майкоп: Издательство "Магарин Олег Григорьевич", 2018. С. 692-698. EDN: YOVBNGH.
9. Петрова А.П. Специфика репрезентации военного прошлого в кинофильмах Кончаловского // Концепт: философия, религия, культура. 2020. Т. 4, No 2 (14), С. 155-169. doi:10.24833/2541-8831-2020-2-14-155-169 EDN: LDPFRO.
10. Шак Т.Ф. О цитатном музыкальном материале в фильмах А.Кончаловского // Проблемы подготовки режиссёров мультимедиа. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2024. С. 65-66. EDN: MFNYUC.
11. Verstraten P. Film Narratology. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

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 заявил в заголовке («Перформатийское моделирование эффектов трансцендентного в кинофильме Андрея Кончаловского "Рай"»), является один из «анти-постмодернистских векторов» (авторский термин) художественного метода А. Кончаловского в кинофильме «Рай», заключающийся в перформатийском моделировании эффектов трансцендентного. Соответственно, нарративное пространство кинофильма составляет объектную область исследования.

Автор вполне уместно прокомментировал во введении передовые подходы теоретической рефлексии современного кинодискурса, подчеркнув общее проблемное поле киноведения: медиевистики кино или Film Studies, — и выделив, на его взгляд, наиболее релевантную методологию ре-интерпретации перформатийского моделирования эффектов трансцендентного в кинофильме Андрея Кончаловского. Подойдя максимально комплексно к анализу приемов моделирования эффектов трансцендентного Кончаловским, автор подчеркивает существенную функциональную нагрузку на образ «метафизического повествователя как повествовательную инстанцию, выполняющую в диегезисе задачи Святого Петра или самого Бога, можно рассмотреть, согласно пост-постмодернистской концепции перформатизма Рауля Эшельмана, как "внешний фрейм, внешнюю рамку", представляющую собой "авторское вмешательство на высшем повествовательном уровне"[15], или как "superior narrative agent"[16]». Сопоставляя суперпозицию метанарратива с отдельными мизансценами, символикой музыкального оформления и поэтикой фокуса кадра, автор приходит к вполне обоснованному выводу, что анализ «двойного фреймирования», отдельных сюжетных паттернов «theist plot», а также отдельных фрагментов фильма («theist narrative»), раскрывает киноповествование как «сообщение эффектов трансцендентного реципиенту кинофильма», что характеризует художественные метод режиссера как «аудивизуальное моделирование трансцендентного на уровне "superior narrative agent"». Автор подчеркивает, что «произведение эффектов трансцендентного в данном кинофильме осуществляется не только буквально, или дискурсивно, но и формально опосредованно особенностями организации киноповествования, благодаря чему тематизация метафизического, исторического или этического в данном кинофильме не может быть подвергнута деконструирующей постмодернистской иронии». Таким образом, произведённый автором анализ реализации в фильме «Рай» «перформатийской стратегии моделирования эффектов трансцендентного позволяет предложить более полную картину наличия анти-постмодернистских тенденций в данном кинофильме, а также задаёт определённый вектор для исследования других кинофильмов в рамках концепции перформатизма как одной из пост-постмодернистских культурно-философских теорий».

Предмет исследования раскрыт автором на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования основывается на принципах метанарративного анализа киноповествования, предложенных Д. Бордуэллом и К. Томсоном ("Film Art. An Introduction") с опорой на концепции «superior narrative agent» П. Верштратена, а также «двойное фреймирование», «theist narrative» и «theist plot» Р. Эшельмана. В целом авторизованный методический комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Полученные автором результаты заслуживают доверия.

Актуальность выбранной темы и методологического ракурса ее изучения автор поясняет нерешённость научной проблемы небуквального представления трансцендентного, затрудняющей однозначность интерпретации диегетического содержания киноповествования. Сформулированный автором тезис ориентирует исследование

фильма Кончаловского с передовых позиций современного киноведения, что весьма актуально и своевременно для российского теоретического дискурса.

Научная новизна исследования, заключающаяся в авторском анализе приемов перформативного моделирования эффектов трансцендентного в кинофильме А. Кончаловского «Рай» на основе авторизации ряда передовых концепций, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автором выдержан исключительно научный.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования.

Апелляция к оппонентам корректна, логична и вполне обоснована.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Куликова Е.А. «Книга ликований» А. Л. Волынского как итог размышлений критика о корнях и сущности классического танца // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.75962 EDN: PPMJGT URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75962

«Книга ликований» А. Л. Волынского как итог размышлений критика о корнях и сущности классического танца

Куликова Елизавета Андреевна

ORCID: 0009-0006-5710-2042

преподаватель; кафедра хореографического искусства; Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов

188691, Россия, Ленинградская обл., Всеволожский р-н, г. Кудрово, ул. Солнечная, д. 10 к. 1, кв. 468

✉ lizashchepeleva2015@gmail.com



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.9.75962

EDN:

PPMJGT

Дата направления статьи в редакцию:

22-09-2025

Аннотация: Предметом исследования, представленного в статье, является «Книга ликований» А. Л. Волынского – одного из крупнейших балетных критиков XX столетия, посвятившего искусству танца более 300 рецензий, опубликованных на страницах петербургской периодики 1911–1925-х гг. «Книга ликований» представляет собой философский трактат о классическом танце, в котором содержатся размышления автора о связи балета и древнегреческой орхестики, а также о сущности балетных па. Исследуемый в статье фундаментальный труд Волынского стал результатом его многолетних изысканий в области изучения балетного искусства и отражает основные идеи авторской концепции классического танца. Изложив ключевые постулаты своей будущей теории еще в первой статье о балете «Священнодействие танца», вышедшей в газете «Биржевые ведомости» 11 сентября 1917 года, Волынский развивал и усовершенствовал ее на протяжении почти 24-х лет, когда в 1925 году свет впервые увидела «Книга ликований». Основу методологии исследования «Книги ликований»

составили такие методы, как исторический, биографический, аналитический и сравнительный. Благодаря изучению ключевых положений «Книги ликований» А. Л. Волынского удалось раскрыть уникальный авторский слог критика, а также его научно-философский подход к изучению основ классического танца. Оригинальный, в определенном смысле герменевтический подход Волынского к анализу балетных па делают «Книгу ликований» исключительным явлением в области балетной теории, давая простор для размышлений как практикующим артистам балета, педагогам, хореографам так и историкам, теоретикам и философам танца. Для современного балетоведения и балетной педагогики «Книга ликований» имеет и прикладное значение, поскольку яркие метафоры, сформулированные Волынским на тему классического танца, позволяют читателю наиболее полно представить движения экзерсиса, а учащимся – лучше усваивать упражнения во время занятий хореографией.

Ключевые слова:

балет, классический танец, древнегреческое искусство, А. Л. Волынский, Книга ликований, философия танца, теория балета, балетная критика, Древняя Греция, трактат о танце

Аким Львович Волынский (1861–1926) вошел в историю как философ, искусствовед, литературовед, театральный и балетный рецензент, чье творчество оказало значительное влияние на развитие профессиональной критики в начале XX века.

Интерес к изучению «балетного» наследия А. Л. Волынского возник лишь в конце прошлого столетия, когда в 1992 г. была переиздана «Книга ликований» с предисловием В. М. Гаевского ^[1], в 2002 г. выпущен сборник избранных статей Волынского, который предваряет статья автора-составителя Г. Н. Добровольской ^[2], а в 2013 г. свет увидела многорафия Е. Д. Толстой «Бедный рыцарь» ^[3]. Однако, при всей значимости перечисленных трудов, ни один из них не дает полной картины о фундаментальности взглядов критика на балетное искусство, давая читателям обширное представление о биографии Волынского и круге его интересов, но не анализируя подробно составных частей его концепции классического танца.

Будучи студентом юридического факультета Санкт-Петербургского Университета, Хаим Лейбович Флексер (настоящие имя и фамилия Волынского) активно писал статьи философского характера для разных журналов и газет («Русский еврей», «Восход», «Рассвет» и др.). В 1891 году Волынский совместно с Л. Гуревич возглавил издательство журнала «Северный вестник», ставшего колыбелью русского модернизма.

В преддверии XX столетия Волынский обращается к живописи: искусство эпохи Возрождения привлекает его до такой степени, что в 1900 году он пишет работу «Леонардо да Винчи» ^[4]. В первое же десятилетие XX века параллельно с живописью Волынский исследует творчество Достоевского и в 1906 году издает одноименный труд «Ф. М. Достоевский» ^[5].

В 1905–1906 годах Волынский занимал пост заведующего репертуарной частью в театре В. Ф. Комиссаржевской, а с 1911 — место балетного обозревателя в газете «Биржевые ведомости», где с 1916 г. возглавлял литературный отдел. Волынский трудился в редакции «Биржевых ведомостей» на протяжении шести лет (с 1911 по 1917), и за этот период из-под его пера вышло 270 статей о балете.

С марта 1922 года Волынский стал «заведующим отделом балетной критики в "Жизни искусства" и в этот же период — председателем петроградского отдела Союза писателей, работал в Совете Дома искусств, организовал и возглавил хореографический техникум — Школу русского балета» [2, с. 15]. Критик всецело посвятил балетному искусству последнюю четверть своей жизни — начиная от посещения почти всех репертуарных спектаклей Мариинского театра и заканчивая уроками классического танца, которые он брал у Н. Г. Легата. Венцом его трудов в области изучения балета стала «Книга ликований» [6], которая имеет огромное значение как опыт создания философской системы классического танца, основанной на познании сущности классических па.

К написанию «Книги ликований» критик шел на протяжении почти двадцати лет с тех пор, как в 1907 году, пребывая в Греции, он впервые задумался над природой танцевального искусства. Так, в одной из статей 1923 г. Волынский писал: «Я давно мечтаю о новом балете. Давно уже мне грезится тема, навеянная в один незабвенный вечер на Делосе, когда при бурном море я не решился вернуться на остров Миконос и пришлось переночевать в лачуге, где ютились члены французской архивной комиссии. Я долго не мог уснуть от волнений, связанных с впечатлениями длинного дня. Здесь родился Аполлон. Тут стояли ясли великого солнечного бога! Тогда я еще только-только приступал к изучению классического танца, и мысль о балете предносилась мне в самых неясных очертаниях» [7, с. 14]. Таким образом, первое десятилетие XX века Волынский обозначает временем своего увлечения балетным искусством. Он становится завсегдатаем Мариинского театра и тесно общается с артистами императорской труппы. А с 1911 г. в «Биржевых ведомостях» начинают регулярно выходить балетные рецензии Волынского. В них постепенно складываются постулаты его будущей теории классического танца, обстоятельно изложенной в «Книге ликований».

Уже в первой своей программной статье о балете «Священнодействие танца» [8], формально являющейся рецензией на «Лебединое озеро», Волынский поднимает ряд значительных вопросов. Одна их часть связана с происхождением классического танца, корни которого критик обнаруживает в древнегреческих богослужебных ритуалах, другая — с сохранением наследия М. Петипа и Л. Иванова, третья — с исполнительским искусством балерин. Все вышеизложенные темы лейтмотивами звучали в балетных статьях Волынского на протяжении всей его критической деятельности. Посвящая большую часть рецензий анализу и оценке различных балетных постановок, а также портретам танцовщиц, Волынский регулярно писал и теоретические очерки о танце, которые впоследствии послужили фундаментом для «Книги ликований».

Исследование в области истоков движений классического танца и балета как такового приводит Волынского к выводу, что этот вид хореографического искусства берет свое начало из эллинской эпохи: «Главное место в балете принадлежит танцам классическим. Слово "классический" указывает на происхождение танца из Древней Греции. Классические танцы с равным правом можно бы назвать и античными: вся их сущность, все их строение завещаны нам древним миром» [6, с. 14], — пишет критик. Откуда у Волынского возникло подобное убеждение? Ответ на этот вопрос можно найти в его статьях о балете и в «Книге ликований», где автор проводит довольно четкие параллели основ классического танца с культурой и искусством Древней Греции. Так, например, танец на пальцах, присущий, казалось бы, только балетным артистам, Волынский обнаруживает в текстах античной литературы: «В Греции культ пальцев стоял,

по-видимому, очень высоко. Мы можем судить об этом по скудным, но выразительным данным филологии и литературы. В знаменитом Гимне к Аполлону Пифийскому, приписываемом Гомеру, мы находим в двух его местах замечательные слова. Окруженный хором критян, играя на кифаре, *Аполлон выступает впереди красивым движением на пальцах* (курсив мой — Е. К.). <...> Этого одного места у Гомера совершенно достаточно, чтобы не сомневаться в том высоком значении, какое придавалось древними греками танцу на пальцах. Он строго отличался от танца на всей ступне, как отличается проза от поэзии, будни от праздников, как отличается лицо от лика» [6, с. 19]. Однако, утверждение Волынского о природе пальцевой техники классического танца требует некоторых пояснений в связи с существующим разнообразием трактовок и переводов Гимна к Аполлону Пифийскому.

Мариуш Водзицкий, доктор наук, профессор Калифорнийского университета (США), знаток древнегреческого языка, выдвинул следующее предположение: Волынский, вероятно, почерпнул идею древнегреческого «танца на пальцах» из труда французского музыковеда Мориса Эммануэля, опубликовавшего в 1895 году диссертацию «Об обучении танцам у греков» [9] (критик был знаком с работами Эммануэля, как явствует из статьи «Ассирийские бороды» [10, с. 44] и «Книги ликований» [6, с. 8, 58, 100, 103]). В свою очередь, Эммануэль мог подхватить мысль о греческих танцах на пальцах из перевода «Гомеровых гимнов» немецкого филолога Августа Баумейстера (1860) [11], кто одним из первых перевел относящуюся к Аполлону фразу « $\square\psi\epsilon\iota\ \beta\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\iota$ » как: «*ступая на высоких полупальцах*» [11, с. 177][1].

Исследователи античной литературы и филологи по-разному объясняют смысл строк « $\kappa\alpha\lambda\acute{\alpha}\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \square\psi\iota\ \beta\acute{\iota}\beta\acute{\alpha}\varsigma$ ». Так, литературовед, писатель и переводчик В. В. Вересаев опубликовавший «Гомеровы гимны» на русском языке в 1926 году, трактует « $\square\psi\epsilon\iota\ \beta\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\iota$ » с древнегреческого буквально как «*дивно и высоко/гордо шагая/ступая*» [12, с. 46].

Волынский, по всей видимости, ухватился за тот вариант перевода, который подкреплял его концепцию об античном происхождении классического танца, а именно за трактовку А. Баумейстера и М. Эммануэля. Указанное выражение Волынский использовал также и в статье «Зигфрид в балете», говоря о душе античного воина: «душа воина уже не ползет по земле, а " $\square\psi\epsilon\iota\ \beta\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\iota$ ", т. е. вытягивается вертикально и наливается волевыми инстинктами. Так и сам Аполлон встал на пальцы, по свидетельству апокрифического гимна...» [13, с. 63].

Интересно, что балетовед и историк Любовь Дмитриевна Блок, в своем фундаментальном труде «Классический танец. История и современность» [14], рассматривая истоки возникновения пальцевых танцев, апеллирует к тому же источнику, что и Волынский. Л. Д. Блок пишет: «Эммануэль не сомневается в наличии пуантов у античных танцовщиц, и мы присоединимся к нему...; (курсив мой — Е. К.) <...> пуанты у античных танцовщиц можно найти, но пуанты совершенно особой разновидности. Кариатида на известном барельефе очень отчетливо опирается на самые кончики пальцев обнаженной ступни. Мы имеем дело со скульптурным изображением и можем верить тому, что видим. Мускулатура всей ноги очень напряжена, колено сильно натянуто, пальцы выпрямлены, но ступня образует угол с голенью, подъем хотя и напряжен, но не вполне выгнут вперед» [14, с. 37]. Поддержку своей мысли Блок ищет у еще одной исследовательницы древнегреческого танца и у практиков балета: «Отсутствие у античных танцовщиц специальной обуви, соответствующей итальянскому башмаку с сильно укрепленным носком, отнюдь не исключает возможности танца на пуантах, как полагает Л. Лаулер» [2]

[15]. Вставать на пуанты без туфли не только возможно, но даже в прежние времена считали полезным начинать изучение пуантов именно без туфли: еще П. А. Гердт учил вставать на пальцы в одном трико» [14, с. 37].

Попытки подняться на пальцы в мягких туфлях еще до появления специализированной балетной обуви с уплотненным носком, действительно были локально зафиксированы в истории в разные периоды развития классического танца, начиная с конца XVIII столетия вплоть до эпохи Марии Тальони. Так, например, в мемуарах С. Д. Шереметьева сохранились воспоминания о танцовщице крепостных театров Т. В. Шлыковой-Гранатовой, расцвет творческой карьеры которой пришелся на 1780–90-е годы (то есть задолго до появления пуант): «Татьяна Васильевна до самой старости любила говорить о танцевальном искусстве. Раз даже показала она, как надобно становиться на кончики пальцев, и уверяла, что это вовсе не трудно...» [16, с. 513], — писал С. Д. Шереметьев. Однако, если опираться на практический опыт современного балетного театра, становится очевидным, что устоять, а тем более исполнить па на пальцах без пуант едва ли возможно.

Волынский, как и Л. Д. Блок, не ограничивается цитированием строк из «Гомеровых гимнов» и книги М. Эммануэля в качестве подтверждения своей теории: он также ссылается на исследования филолога Карла Зиттля, автора труда «Жесты греков и римлян» (1890) [6, с. 19]. Кроме того, в разговоре о пальцевой технике танца в «Книге ликований» критик упоминает Лукиана, древнеримского писателя, автора трактата «О пляске» (ок. 160-х гг. н. э.), в связи с описанием «едва заметного, частичного прыжка» [6, с. 20], который, согласно Волынскому, необходим для того, «чтобы подняться на пальцы» [6, с. 20], — отсюда следует предположение о том, что речь идет о *relevé* [3].

Тем не менее, говорить о пальцевой технике в древнегреческих танцах не приходится, поскольку прямого доказательства подобного рода явлению в истории не имеется. На фресках и вазописи, к которым апеллируют М. Эммануэль, а вместе с ним и А. Волынский, танцовщики и танцовщицы изображены на высоких *полупальцах*, но никак не на кончиках пальцев, что не опровергает, но ставит под сомнение теорию Волынского.

Не менее видный балетный рецензент, историк и балетоман В. Я. Светлов, предшественник Волынского, посвятил вопросу возникновения искусства хореографии теоретический очерк, в котором представил исторический экскурс по двум периодам развития танца — «до-античному» и «античному». Примечательно, что Светлов полагает, что Древняя Греция стала местом, где сложился прообраз современной (т. е. конца XIX — начала XX вв.) хореографии: «Танцы сделаются настоящим искусством, как у античных Греков, которые страстно любили и культивировали танцы, полученные ими в наследство от первобытных цивилизаций. Греция в разные периоды своей долгой и славной жизни насаждала у себя священные, военные, народные и сценические танцы. Все они носили печать особой художественности, и вся последующая история Хореографии заключалась лишь в развитии и усовершенствовании начал хореографического искусства, заложенных под небом Эллады» [17, с. 46]. Кроме того, Светлов указывает на гармонию, упорядоченность и структурированность греческих танцев, что роднит их с классическим балетом, основанном на строгости форм и линий. Отдельное место в очерке Светлова занимает сравнение и сопоставление некоторых балетных па с танцевальными движениями античных исполнителей. Как и Волынский, Светлов подходит к анализу танцев Древней Греции как будто с позиции символиста, усматривая заключенную в них образность: «Греки не могли видеть в танцах только

способ развлечения или потребность в ритмических движениях и красивых позах, вызванных веселым настроением; напротив, *во всяком оркестическом движении, жесте и позе они видели определенный духовный знак, а в совокупности — символический язык...* (курсив мой. — Е. К.)» [\[17, с. 58\]](#)

Как и Волинский, Светлов в своем очерке апеллирует к различным источникам, в том числе к Лукиану, Афиней и Аристотелю, но лишь исследование М. Эммануэля автор относит к наиболее значимым в области изучения древнегреческих танцев: «В 1889 г. появилось, наконец, исследование г. Мориса Эммануэля — обширный, ценный и тщательно обработанный труд об античных танцах Греции. М. Эммануэль впервые взял точкой отправления для своих выводов иконографию греческих ваз и подверг ее добросовестному и всестороннему, даже мелочному хореографическому анализу. Его объемистый том представляет собою драгоценный вклад в историю Хореографии и ни один писатель, занимающийся этой историей, отныне не обойдет своим вниманием книги Эммануэля» [\[17, с. 54-55\]](#).

Исходя из вышеизложенного, очевидно, что утверждения Волинского о существовании танца на пальцах уже в Древней Греции весьма спорны, но небезосновательны, и доказательство тому обнаруживается в трудах Лукиана, М. Эммануэля, К. Зиттеля, в книге Л. Д. Блок и в упомянутом ею исследовании Л. Б. Лоулер.

Другую точку зрения на данную проблему представляет крупнейший исследователь танцевального искусства, историк и теоретик, автор многочисленных трудов о балете Вера Михайловна Красовская.

Истоки зарождения классического танца Красовская обнаруживает в эпохе Итальянского Возрождения, когда постепенно утверждались новые жанры светской музыки, а вместе с этим самоопределялся и танец: «он упорядочивался; устанавливались определенные правила, оттачивались приемы, структурные формы» [\[18, с. 28\]](#). Отсюда следует, что отечественное балетоведение второй половины XX столетия в лице В. М. Красовской в отличие от предшественников — Волинского и Блок, выдвигало мысль о возникновении первых балетных основ на рубеже XIV–XV веков в светских танцах итальянской и французской аристократии, что, в свою очередь, было обусловлено развитием новых музыкальных жанров и их теоретической разработкой. Ссылаясь на исследования немецкого балетоведа и музыковеда Курта Сакса, Красовская отмечает, что «процесс кристаллизации [балетных] терминов одинаково протекал на севере и юге Европы, “в двух странах, которые для XV века слыли образцами придворной культуры. Франция и Италия едва дифференцировались; у них одинаковый лексикон па”. Утверждая важность этого момента в истории танца, Сакс говорит о том, что профессиональное обучение возникло все-таки прежде всего в Северной Италии» [\[18, с. 29\]](#).

Продолжая исследования на предмет связи академического балета и танцевальной культуры древних греков, Волинский определяет место танцев классических в ряду аполлинических искусств. Культурологическая концепция Ф. Ницше о разделении искусства на аполлиническое и дионисийское, пользовавшаяся популярностью в начале XX века, нашла отражение и в балетной теории Волинского, соотносившего классический танец с божественным началом солнечного Аполлона, олицетворяющего гармонию и красоту. Основные тезисы авторской философии танца Волинского исходят именно из аполлинической природы классических па, чему и посвящена большая часть рассуждений, изложенных в «Книге ликований».

«Книга ликований» состоит из 3-х частей — «Часть общая», «Часть особенная»,

«Приложение» — каждая из которых делится на подглавы. В «Части общей» с философской точки зрения раскрываются фундаментальные принципы классического танца, «Часть особенная» построена на исследовании отдельных па, составляющих основу экзерсиса, а в «Приложении» приведены примеры уроков, разработанных специально для Школы русского балета, организованной и возглавляемой Волынским в 1921–1925 гг. Такое устройство книги оправдывает ее второе название — «Азбука классического танца». Идея Волынского заключалась не столько в том, чтобы создать общедоступное пособие по классическому танцу, сколько показать глубину и основательность хореографического искусства. В связи с чем «Книга ликований» покажется замысловатой и даже в чем-то пафосной для неподготовленного читателя.

«Часть общая» «Книги ликований» представляет собой философские размышления о природе происхождения классического танца, отдельных его элементов и составных частей. Именно в этом разделе теоретического труда Волынского обосновываются основополагающие принципы балетного искусства (такие, как пальцевая техника, выворотность, положения *croisé* и *effacé*, значение вертикальности, элевации и музыкальности), на которых зиждется вся его система. Будучи адептом символизма, Волынский и в балете старался раскрыть духовное начало классического танца, которое обыкновенно скрыто от глаз зрителя, но воспринимается им на уровне подсознания.

В «Части общей» Волынский вводит два краеугольных для него понятия и выясняет их дифференциацию: что есть лицо, а что есть лик человека. Назвав свой труд «Книгой ликований», Волынский не просто исходил из этимологии глагола «ликовать», обозначающего «восторг, радость и торжество» чувств, сколько из сакрального значения существительного «лик», как изображения лиц святых на иконах. Последнее по смыслу ближе к сакральной составляющей классического танца, столь волновавшей мыслителя на протяжении долгих лет изучения хореографического искусства. Разобрав по частицам слово «ликовать», Волынский не только подобрал символичное название для книги о балете, опередившей свое время, но и сумел ввести в обиход балетной терминологии довольно необычное понятие «ликовать», которое буквально обозначало «танцевать одухотворенно», являя лик.

Лик, по-Волынскому, связан с духовной сущностью человека, в то время как лицо — это зеркало души. Волынский совершенно четко разделял понятия души и духа, размышляя на эту тему еще задолго до обращения к балетной критике. В «Книге великого гнева» (1904) он утверждал: «Различие между этими основными понятиями проходит через все великие религии древнего и более нового мира <...>, при чем, в противоположность душе, имеющей личный индивидуальный характер, какую-то мягкую, трогательную зыбкость, дух имеет характер сверхличный, мировой, метафизический, мощный и неразрушимый» [\[19, с. 5\]](#). Опираясь на приведенное выше разделение, Волынский выявил в классическом танце проявление не души, а именно духа, который, по его мнению, представлял собой воплощение чего-то героического и сильного, как это проявлялось в священных плясках древних греков. Волынский — идеалист, живущий по принципам волюнтаризма и отрицающего необходимость в материальных благах, был убежден в созидательной силе человеческого духа и его героичности, наиболее ярко, по его мнению, выразившихся в классическом балете.

В «Части общей» Волынский обращается к вопросу о вертикальности, присущей именно балетным па с их воздушностью, устремлением ввысь и полетностью, через которые выражается духовное начало классического танца. В связи с этим критик апеллирует к ранее оригинально сформулированному им в теоретических очерках термину *элевации*,

обозначающему «пластический символ преодоления земного тяготения, преодоления материальности человеческой природы в духовных экстазах личности» [\[20, с. 41\]](#), тайна которого кроется в «волевом ощущении полета» [\[21, с. 107\]](#).

В этом же разделе «Книги ликований» Волынский размышляет о балетных терминах *croiséé* и *effaséé*, которые, по мнению критика, имеют принципиальное значение не только для классического танца, но и в жизни человека, и в природе в целом. Так, Волынский подбирает своеобразное, метафоричное, но очень точное объяснение этим понятиям, сравнивая их с различными состояниями воды: «Лед — это *croiséé*. Он растаял в воду — это *effaséé*. Но уже сама вода является некоторым *croiséé* для еще более текучего и распространяющегося пара» [\[6, с. 29\]](#), — рассуждает мыслитель. Человек же, по мнению Волынского, как и вода, может находиться в состоянии *croiséé*, когда он замкнут и напряжен, и в *effaséé*, когда ему свободно, хорошо, и душа его ликует.

Как видно, характерным для Волынского является дополнение рассуждений об элементах и па классического танца сравнениями с природными явлениями, эпизодами из бытовой жизни, с примерами из прочих видов искусства (живописи, литературы и т.д.), что, несомненно, выделяет его труды как на фоне предшествующего поколения балетных рецензентов, так и современников критика. В «Части общей» Волынский объясняет с философской точки зрения сущность женского и мужского танца, обнаруживая в них черты сходства и различия не только на физическом, но и на платоническом уровне. Так в женской балетной пластике, по мнению критика, выразилась «растительная» доминанта: «Женщина растительна по преимуществу. В известном смысле слова растительность — это ее лик. Нагнется ли она — растение, поднимется — растение, протянет руку или всплеснет руками — опять цветок, колеблемый зефиром, повернет голову в мягком полу-обороте — опять что-то из душистого мира ботаники» [\[6, с. 35\]](#), — пишет Волынский. А вот мужской танец он определяет как «аполлинический и духовный», в котором ярко выражено «энергетически-волевое, воинственно-агрессивное и завоевательное» [\[6, с. 37–38\]](#) начало.

Завершают «Часть общую» размышления автора о музыке, которые довольно часто можно встретить и в критических статьях Волынского. Высоко оценивая произведения А. Адана, П. И. Чайковского и А. К. Глазунова, Волынский говорит о некой бессодержательности и «бледности» музыки Ц. Пуни, Л. Минкуса и Л. Делиба, а некоторые композиции И. Штрауса и Ф. Шопена критик вовсе считал неподходящими для хореографических постановок, о чем он неоднократно писал в связи с творчеством М. М. Фокина, использовавшего партитуры этих композиторов. Но эта тема заслуживает отдельного внимания.

Обратимся к «Части особенной» «Книги ликований». Данный раздел представляет собой последовательный разбор основных элементов урока классического танца. Автор предлагает читателю не просто познакомиться с методикой исполнения *plié*, *tendus*, прыжков и вращений в классическом танце, а позволяет подобраться к самой сути этих и других движений, увидеть то, что обычно скрыто от глаз. В «Части особенной» мы обнаруживаем анализ таких базовых упражнений экзерсиса, как *battements*, *rond de jambés*, *tombeé*, *coupé*, *attitudé*, *arabesqué*, различных скользящих движений и туров, разновидностей бега, скачков и заносок, исполняемых как у палки, так и на середине зала. Волынский с математической точностью подходит к описанию движений, проникая в самую суть каждого из них. Для критика важно не просто разложить шаг за шагом

исполнение того или иного па, а необходимо соотнести его с природным явлением или же с одним из процессов жизненного цикла.

Завершает данный раздел «Книги ликований» часть под поэтическим названием «С птичьего полета», которая представляет собой философско-теоретические рассуждения Волынского о мужском танце, о синтезе французской и итальянской школ, о роли балетмейстера и балетном либретто и многом другом, что по сей день является принципиальным для хореографического искусства.

К анализу отдельного элемента или составной его части, Волынский подходит с присущей ему скрупулезностью, разбирая этимологию слова, обозначающего танцевальный термин, исследуя источники возникновения хореографического па, чтобы приблизиться к самой его сути. В таком детальном разборе движений экзерсиса заключен научно-философский подход трудов Волынского о балете. Критик не просто преследовал идею разработки методики исполнения и обучения движениям классического танца, что позднее сделала А. Я. Ваганова в книге «Основы классического танца» [\[22\]](#), а предпринял попытку написать трактат, объясняющий сущность балетных па.

Ярким примером философских рассуждений на тему духовности танца является размышление автора по поводу упражнения «plié — relevé» и подъема на полупальцы/пальцы, выполняемого в заключительной части экзерсиса у станка. Волынский пишет: «У палки же танцовщица учится подниматься на полупальцы и пальцы, а также прыжкам, скачкам и заноскам. <...> Вот в каком моменте экзерсиса закладываются первые кирпичи фундамента для будущих духовных эволюций в теле танцовщика. <...> Так медленно, но верно героизируется весь человеческий организм. Сеется тело душевное, но восстает тело духовное. <...> Но вот уже мы имеем полупальцы и пальцы, и вся биологическая картина меняется в высшей степени существенно. Перед нами открываются новые черты танцевального лика и танцевального ликования в третьем царстве пластики — в царстве духа» [\[6, с. 64\]](#).

Казалось бы, одно из самых незамысловатых движений — «plié» — Волынский превратил в нечто эстетически совершенное и неземное, ассоциируя его с явлениями из древнегреческой мифологии: «После классных позиций танцовщица делает plié во всех этих основных положениях тела. Это plié и есть растительная жизнь женского тела. Оно является плавным приседанием, сгибанием коленей в соответственном ритме. <...> Греческая пластика знала всю прелесть пластического приседания. В одном определении мстительных божеств Эриний даны все черты, обследованные нами выше и так подробно описанные. Эти мстительные богини, всегда занятые погонею, нуждаются в быстроте движений, рождаемой пружинистым сгибанием ног. Они несутся по земле мягко, плавно, с жуткой прелестью пантеры, с необычайною стремительностью» [\[6, с. 54\]](#), — писал Волынский, рассуждая о plié.

Переходя далее от экзерсиса у палки к упражнениям на середине зала Волынский выделяет отдельно «купэ», «скользящие движения», «аттитюды», «арабески», «пируэты», «фуэте». Так, например, движение классического танца фуэте раскрывается автором как воплощение динамики и энергии. Критик подчёркивает, что фуэте представляет собой не просто техническое упражнение, а мощное выразительное средство. Волынский описывает это движение как способ передачи эмоций и характера танца, требующий от исполнителя не только физической силы и координации, но и глубокого понимания его внутренней сути. Фуэте в интерпретации Волынского

становится символом стремительности и страсти, которые раскрываются через чёткость и изящество каждого движения.

При этом, сравнение столь бравурного и жизнеутверждающего па фуэте с избиением провинившегося может показаться неуместным и даже абсурдным на первый взгляд: «При наказании ребенка, при так называемом шлепанье, без розог и хлыста, а рукой, ладонь все время вращается на своей оси в стремительных поворотах, образующих удар, — пишет Волынский. Таким же способом даются и пощечины. Пощечины не наносятся неподвижной ладонью, а непременно ладонью в состоянии быстрого и резкого вращения, отражающего агрессивный плеск или всплеск души. Надо представить со всей отчетливостью, что нигде, как в фуэте, душа человеческая не остается в состоянии пассивного безразличия» [\[6, с. 84-85\]](#). Однако, при более детальном рассмотрении рассуждений Волынского по поводу классического фуэте можно обнаружить неожиданную, скрытую суть этого блистательного па, отражающего моменты душевного порыва, а также разобраться в этимологии самого французского термина *fouetté*, буквально означающего «хлестать; подгонять; взбивать».

Отличительная черта Волынского-писателя — это литературно-художественный, образный и богатый язык, которым он мыслил, отсюда и столь эстетические, наполненные религиозно-философскими идеями тексты, по-новому открывающие для читателей загадочный мир классического танца. Столь яркие и необычные метафоры, подобранные Волынским, в действительности отражают сущность того или иного танцевального движения, раскрывают его смысл, а вместе с тем — дают представление о концепции книги, авторский замысел которой заключается в раскрытии художественно-содержательной стороны экзерсиса классического танца, отдельные части которого непременно связаны с природным началом, например, как «растительность» и другими жизненными процессами.

«Книга ликований» А. Л. Волынского — это уникальный пласт научной литературы по балету, дающий возможность узнать не только о методике и правилах исполнения базовых элементов экзерсиса классического танца, но прежде всего постигнуть первоосновы каждого движения. В тексте «Книги ликований», как и в прочих своих трудах, связанных с танцевальным искусством, Волынский продемонстрировал совершенное владение балетной терминологией и спецификой балетных па, словно сам являлся практикующим балетным танцовщиком. Стараясь проникнуть вглубь танцевальной природы, критик обращается к истории танца, философии и даже физиологии человеческого тела. С первых строк, посвященных танцу, Волынский заявил о себе, как о философе, тонко чувствующем его природу и сущность. В вечном поиске идеала критик увлекался литературой, живописью, театральным искусством, но лишь в балете увидел «не просто чередование красивых фигур и линий, но выявление духовных ценностей человечества» [\[2, с. 17\]](#).

Балетовед В. М. Гаевский очень точно охарактеризовал «Книгу ликований», как «одно из последних свидетельств и один из последних следов интеллектуальной воляницы предшествующих лет, одно из прощальных завоеваний петербургской эстетической мысли» [\[1, с. 8\]](#).

Волынский свой метод определяет так: «вскрывать содержание танца из самой его формы» [\[1, с. 8\]](#). Его исследование сосредоточено на анализе внутреннего образа и его высшего платонического смысла, а не внешнего физического облика исполнителя и структуры самого танца с технической стороны.

Формирование эстетических принципов, которые легли в основу труда Волынского, происходило на протяжении долгих лет. Теме духовности, заключенной в движениях классического танца, Волынский посвятил как множество фрагментов своих рецензий, так и отдельные статьи («Классические танцы», «Теоретические наброски: 1. Классическая танцовщица. 2. Растительная красота», «Наука классического танца», «Сценические полеты: Элементарные прыжки. Скачки», «Сценические полеты (Окончание): Антраша», «Героический человек», «Героическое искусство», «Чем будет жить балет? Горе мне!», «Чем живет балет»), на мыслях из которых взрастала «Книги ликований».

По мере развития его «взаимоотношений» с балетом, Волынский становился всё ближе к сути танцевального искусства и обнаруживал в нем все больше тех духовных ценностей, которые имели значение в жизни самого критика. Он тщательно изучал все, на что обращал свой взор. То же самое коснулось балетного театра и его обитателей. Автор-составитель сборника «Памяти А. Л. Волынского» П. Медведев абсолютно точно определил место Волынского в истории балетного театра, назвав его Новерром XX столетия: «Для него балет был не только искусством танца, но и пластическим видением золотого века классики. Он был влюблен в него с обычным фанатизмом и необычной трогательностью. "Книгой ликований" назвал Волынский свой основной труд по балету. И не Новерром ли XX века следует называть его самого?» [\[23, с. 43\]](#).

«Книга ликований» Волынского представляет исключительное явление в области теории танца, в недрах которого скрыто обоснование сущности балетного искусства. Труд Волынского вобрал в себя значительный объем научно-философской мысли о танце, который тщательно разработан и логически выстроен автором, что позволяет читателю получить целостное представление о важных элементах, составляющих структуру балета. «Книга ликований» Волынского стала важной вехой в развитии научного подхода к оценке хореографических произведений, навсегда перевернув привычное представление о классическом танце.

[\[1\]](#) Перевод с нем. на рус. профессора М. Водзицкого.

[\[2\]](#) Лиллиан Б. Лоулер — американский филолог и профессор. Автор статей и книг об истории танца в Древней Греции.

[\[3\]](#) Подъем (вскок) на полупальцы или пальцы.

Библиография

1. Гаевский В. М. Аким Волынский и петербургский балет // Волынский А. Л. Книга ликований. Азбука классического танца. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 5-24.
2. Добровольская Г. Н. Поэт и летописец русского балета // Волынский А. Л. Статьи о балете. СПб.: Гиперион, 2002. С. 5-33.
3. Толстая Е. Д. Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волынского. М.: Мосты культуры, 2013. 632 с.
4. Волынский А. Л. Леонардо – да – Винчи. СПб: Издание А. Ф. Маркса, 1899. 706 с.
5. Волынский А. Л. Достоевский. СПб: Типография "Энергия", 1906. 501 с.
6. Волынский А. Л. Книга ликований. Азбука классического танца. Л.: Издание хореографического техникума, 1925. 324 с.
7. Волынский А. Л. Рождение Аполлона // "Витийственный Аким". Балетная критика Акима Волынского. 1923. Учебное пособие по истории балетной критики / Предисл. А. А. Мандрыкина; Сост., комм. Н. Н. Зозулина, А. А. Мандрыкина. СПб.: Академия Русского

балета им. А. Я. Вагановой, 2023. С. 14-22.

8. Волынский А. Л. Священнодействие танца // Волынский А. Л. Статьи о балете. СПб.: Гиперион, 2002. С. 39-46.

9. Emmanuel M. De saltationis disciplina apud Graecos. Parisiis, 1895. 100 p.

10. Волынский А. Л. Ассирийский бороды // "Витийственный Аким". Балетная критика Акима Волынского. 1924–1926. Учебное пособие по истории балетной критики / Предисл. А. А. Мандрыкина; Сост., комм. Н. Н. Зозулина, А. А. Мандрыкина. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2024. С. 42-47.

11. Baumeister A. Hymni homerici. Recensuit apparatus criticum collegit adnotationem cum suam selectam variorum subiunxit Augustus Baumeister. Lipsiae: Druckerei B. G. Teubner, 1860. 400 p.

12. Вересаев В. В. Гомеровы гимны / Пер. с древнегреч. [с примеч. и предисл.] В. Вересаев. М.: Недра, 1926. 96 с.

13. Волынский А. Л. Зигфрид в балете // "Витийственный Аким". Балетная критика Акима Волынского. 1924–1926. Учебное пособие по истории балетной критики / Предисл. А. А. Мандрыкина; Сост., комм. Н. Н. Зозулина, А. А. Мандрыкина. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2024. С. 57-65.

14. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. Л.: Искусство, 1987. 380 с.

15. Lawler L.B. The Maenads: A Contribution to the Study of the Dance in Ancient Greece // Memoirs of the American Academy in Rome. USA, 1927. P. 69-112.

16. Шереметьев С. Д. Русский архив. 1889. Кн. 1. Вып. 3. С. 506-522.

17. Светлов В. Я. Исторический очерк древней хореографии // Ежегодник Императорских театров. 1899–1900. Приложение № 2. С. 29-120.

18. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. 296 с.

19. Волынский А. Л. "Книга великого гнева": критические статьи. Заметки. Полемка. СПб: издание С.-Петербургского Товарищества "Труд", 1904. 524 с.

20. Котельников В. А. Воинствующий идеалист Аким Волынский // Русская литература. 2006. № 1. С. 20-75. EDN: HTPRWJ.

21. Волынский А. Л. Героическое искусство. Первая буква героического алфавита // "Витийственный Аким". Балетная критика Акима Волынского. 1918–1922. Учебное пособие по истории балетной критики / Предисл. А. А. Мандрыкина; Сост., комм. Н. Н. Зозулина, А. А. Мандрыкина. СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. С. 99-108.

22. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ ГИХЛ, 1934. 192 с.

23. Медведев П. "In Memoriam" // Памяти А. Л. Волынского: Сборник / Под ред. П. Медведева. Л.: Издание В.С.П., 1928. С. 39-43.

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 емко и образно обозначил в заголовке («"Книга ликований" А. Л. Волынского как итог размышлений критика о корнях и сущности классического танца»), является концепция эстетики классического танца А. Л. Волынского, выраженная посредством решения выдающимся российским критиком проблемы соотношения исторических истоков и сущности классического танца. В целом объектную область исследования составляет теоретический дискурс по той же проблеме.

Помещение представлений Волынского в более широкий контекст теоретических дискуссий предполагает новые горизонты познания, хотя в этом плане, по мнению рецензента, автору еще предстоит большая работа (в статье нет обзора научной литературы по теме за последние 3-5 лет). Акцент автора исключительно на раскрытии исторической специфики проблемного поля истоков и сущности классического танца указывает на историко-мемориальный его интерес: коммеморация эстетики классического танца Волынского, судя по всему, представляет собой цель статьи, оттесняя актуальную современную эстетическую дискуссию на второй план.

Поставленная цель автором достигнута, путем анализа «Книги ликований» Волынского, и именно оценке этого источника посвящен итоговый вывод. Автор резюмирует, что «это уникальный пласт научной литературы по балету, дающий возможность узнать не только о методике и правилах исполнения базовых элементов экзерсиса классического танца, но прежде всего постигнуть первоосновы каждого движения. В тексте "Книги ликований", как и в прочих своих трудах, связанных с танцевальным искусством, Волинский продемонстрировал совершенное владение балетной терминологией и спецификой балетных па, словно сам являлся практикующим балетным танцовщиком. Стараясь проникнуть вглубь танцевальной природы, критик обращается к истории танца, философии и даже физиологии человеческого тела. С первых строк, посвященных танцу, Волинский заявил о себе, как о философе, тонко чувствующем его природу и сущность. В вечном поиске идеала критик увлекался литературой, живописью, театральным искусством, но лишь в балете увидел "не просто чередование красивых фигур и линий, но выявление духовных ценностей человечества"».

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на достойном публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне. Хотя на будущее рецензент хотел бы автору рекомендовать не исключать из внимания публикации коллег по эстетике классического танца за последние 3-5 лет. Это позволит значительно шире представить результаты своего исследования.

Методология исследования опирается на сравнение представлений об истоках и сущности (эстетической концепции) классического танца Волынского с его основными оппонентами. Не последнее место в статье занимает детализация истории идеи древнегреческого происхождения танца на пальцах и философских оснований концептуализации Волинским соотношения формы и содержания классического танца. В целом авторский методический комплекс релевантен решаемым познавательным и просветительским задачам.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает значительным вкладом в эстетику классического танца Волинским, подчеркивая приоритет просветительно-коммеморативных задач публикации. Тем не менее, раскрытие эстетической концепции классического танца Волынского, на взгляд рецензента, актуальна и для современного театрально-эстетического дискурса, растерявшего за последнее время глубину взаимосвязи прошлого и настоящего.

Научная новизна исследования, заключающаяся в авторском подходе раскрытия эстетической концепции классического танца Волынского на основе репрезентативной выборки эмпирических источников, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автор выбрал научный, но не всегда выдерживает редакционные требования по оформлению кавычек, годов и веков (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html). Совмещение просветительских и научно-познавательных задач статьи обусловило живость письменной речи автор, что можно отнести к сильной стороне запланированной публикации.

Структура статьи выдержана в форме мемориального эссе с элементами сравнительного анализа, но в целом отражает логику научного поиска.

Библиография в целом отражает проблемную область исследования, хотя, как рецензент отметил выше, от включения в орбиту исследовательского внимания публикаций коллег из России и зарубежных стран за последние 3-5 лет запланированная статья только выиграла бы.

Апелляция к оппонентам максимально корректна: хотя автор и избегает острых теоретических дебатов, его позиция вполне очевидна и хорошо аргументирована.

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

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 ««Книга ликований» А. Л. Волинского как итог размышлений критика о корнях и сущности классического танца», в которой проведено исследование научного наследия философа и искусствоведа начала XX века и потенциала его применения в современной науке.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что «Книга ликований» А. Л. Волинского — это уникальный пласт научной литературы по балету, дающий возможность узнать не только о методике и правилах исполнения базовых элементов экзерсиса классического танца, но прежде всего постигнуть первоосновы каждого движения. В тексте «Книги ликований», как и в прочих своих трудах, связанных с танцевальным искусством, Волинский продемонстрировал совершенное владение балетной терминологией и спецификой балетных па, словно сам являлся практикующим балетным танцовщиком.

Актуальность исследования обусловлена тем неоценимым вкладом, который А.Л. Волинский внес в развитие современного балетного искусства и профессиональной искусствоведческой критики.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применении его результатов в качестве методологического обеспечения современных исследований социокультурного направления.

Целью настоящего исследования является анализ труда А.Л. Волинского «Книга ликований» с позиции ее научной и методологической значимости.

В исследовании использованы общенаучные методы анализа и синтеза, а также биографический и контент-анализ.

Теоретическим обоснованием выступили научные труды Красовской В. М., Вагановой А. Я. Гаевского В. М., а также произведения самого А.Л. Волинского. Эмпирическую базу составил труд А.Л. Волинского «Книга ликований».

К сожалению, в работе отсутствует анализ научной разработанности изучаемой проблематики, вследствие чего затруднительно делать вывод о ее научной новизне.

Ценность данного труда, по мнению автора, заключается в том, что формирование эстетических принципов, которые легли в основу труда Волинского, происходило на протяжении долгих лет. Теме духовности, заключенной в движениях классического танца, Волинский посвятил как множество фрагментов своих рецензий, так и отдельные статьи.

Для достижения цели исследования автор поэтапно анализирует разделы «Книги ликования» А.Л. Волинского, параллельно ссылаясь на труды других и приводя их аргументацию по сходным положениям исследования критика.

Автор дает высокую оценку не только материалам, содержащимся в труде А.Л. Волынского, но и языку и стилю произведения. Как отмечается в статье, яркие и необычные метафоры, подобранные Волынским, в действительности отражают сущность того или иного танцевального движения, раскрывают его смысл, а вместе с тем — дают представление о концепции книги.

В заключении автором не был представлен вывод по проведенному исследованию, в котором должны быть приведены все ключевые положения изложенного материала. Завершающая часть статьи представляет собой продолжение исследования.

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение потенциала искусствоведческих работ представляет в современных социокультурных исследованиях 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 22 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса. Текст статьи выдержан в научном стиле.

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

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

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

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

Рецензируемый текст «Книга ликований» А. Л. Волынского как итог размышлений критика о корнях и сущности классического танца» представляет собой обращение к весьма специфической трактовке классического балетного танца, данной русским/советским балетным критиком/искусствоведом А. Волынским в его работе «Книга ликований. Проблема русского балета (1923). Специфика заключается именно в междисциплинарном (литературно-философско-искусствоведческом) и глубоко персонализированном характере работы А.Л. Волынского. Автор рецензируемого текста чрезвычайно комплиментарно относится как к самой фигуре Волынского так и к его текстам/концепции балетного искусства, что не всегда идет на пользу работе; так, итоговая авторская оценка «Книга ликований» Волынского стала важной вехой в развитии научного подхода к оценке хореографических произведений, навсегда перевернув привычное представление о классическом танце» по сути никак не аргументирует и не конкретизирует якобы имевший место «переворот», более того автор не упоминает о каком-либо резонансе впервые опубликованного текста (и вообще об истории написания, подготовки и публикации текста), а констатируемая автором 70-летняя пауза в обращениях к балетным текстам Волынского заставляет усомниться в упомянутом эффекте переворота в представлении о классическом танце. Вообще,

оценивая круг посвященной Волынскому литературы, автор указывает, что эти текста «дают обширное представление о биографии Волынского и круге его интересов, но не анализируя подробно составных частей его концепции классического танца». В свою очередь в данной работе автор в известной степени впадает в иную крайность, сосредотачиваясь на содержании работы Волынского вне социально-политического и культурно-исторического контекста. Между тем контекст и связанная с ним динамика взглядов Волынского значимы - он систематически обращается к балету как критик эпохи русского модерна, но публикует итоговый текст уже в Советской России, причем исходя в известной степени даже из прагматических соображений (Волынский организовал и возглавлял Школу русского балета в Петрограде/Ленинграде). Другой аспект, лишь поверхностно намеченный в статье - это развитие взглядов Волынского, автор перечисляет ряд статей Волынского о балете дореволюционного периода, но в какой мере они содержательно соотносятся с его итоговой работой, имела ли места динамика взглядов, чем она была определена - остаётся за пределами текста, равно как и фигура жены Волынского балерины Ольгой Спесивцевой и т.д. При всем вышесказанном работа безусловно заслуживает внимания, она привлекает внимания к небанальной фигуре самого Волынского и его специфическому тексту, оставляя при этом значительный простор для дальнейших исследований. Рецензируемая работа рекомендуется к публикации.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Попов Д.А. Анализ художественной формы в творчестве Хосе Ортеги-и-Гассета в контексте истории формального искусствознания // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.75854 EDN: PPZZQG URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75854

Анализ художественной формы в творчестве Хосе Ортеги-и-Гассета в контексте истории формального искусствознания

Попов Денис Александрович

доктор искусствоведения

профессор; кафедра теории, истории и педагогики искусства; Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

410012, Россия, Саратовская область, г. Саратов, ул. Астраханская, 83

✉ pvden@yandex.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.9.75854

EDN:

PPZZQG

Дата направления статьи в редакцию:

11-09-2025

Аннотация: Предметом исследования являются взгляды испанского философа, литературоведа и культуролога Хосе Ортеги-и-Гассета на искусство и значение художественной формы, а также их связь с традициями формального искусствознания. Рассматривается определение художественной формы, предложенное в его работах, а также использование испанским исследователем своих теоретических подходов для анализа творчества Диего Веласкеса. Автор также рассматривает контекст, в котором формировались взгляды Ортеги-и-Гассета: творчество его предшественников – классиков формального искусствознания, сформированные ими представления о художественной форме, успехи беспредметного авангардного искусства, требовавшие философского, художественного и научного осмысления. Такой широкий контекст необходим для установления связей между идеями Ортеги-и-Гассета и общими тенденциями в развитии философии и практики искусства в первой половине XX века. Основным методом исследования является компаративный метод, позволяющий выявить

сходство и различия между концепциями Ортеги и его предшественников, а также сравнительно-исторический метод, объясняющий происхождение выявленных различий. В работе сделан вывод о том, что формализм Ортеги-и-Гассета является развитием и продолжением концепций классиков формального искусствознания, но в иных исторических и социальных условиях, связанных как с растущей индивидуализацией европейской культуры, так и с бурными успехами авангардного искусства. Если художественная форма для Г. Вёльфлина или А. Ригля была чем-то вечным и неизменным, то Ортега исходит из бесконечного разнообразия продуцируемых художником форм, каждая из которых служит способом реализации его индивидуальности. Тем самым в работе выявлено значение творчества испанского философа для истории западного искусствознания и его место в эволюции формальных представлений об искусстве. Взгляды Ортеги завершают развитие формализма в XX веке и оказываются прологом для иконологических исследований.

Ключевые слова:

искусствоведение, методология, формальная школа, формализм, Хосе Ортега-и-Гассет, авангард, испанская философия, беспредметное искусство, художественная форма, теория искусства

История науки с XVII по XX век неоднократно демонстрировала, как методологической основой многих успешных исследовательских программ в самых разных научных дисциплинах становились философские идеи, выдвигаемые не профессиональными исследователями, а мыслителями и философствующими теоретиками. Изначально зарождаясь далеко за пределами эмпирической исследовательской практики, они постепенно превращались из отвлеченных установок в конкретные методологические рекомендации, направлявшие деятельность ученых и способствовавшие появлению выдающихся научных трудов.

История искусствознания не является исключением. В XIX веке культурно-историческая школа, сыгравшая важную роль в становлении научных принципов изучения искусства, сформировалась под влиянием позитивистских взглядов, воплощением которых и стала ее исследовательская деятельность. Однако специфика науки об искусстве заключается в том, что здесь философия определяет не только характер убеждений и деятельности ученых, но и особенности художественного творчества. Философские идеи, усваиваемые художниками, воплощаются в определенных художественных направлениях, тесно связанных с параллельными исследовательскими школами в науке. Так, позитивизм сыграл важную роль в становлении натурализма и реализма как художественных течений, которые точно соответствовали представлениям культурно-исторической школы о том, каким должно быть настоящее искусство, по каким правилам и законам оно живет, и какими эстетическими принципами руководствуется.

С этой точки зрения необходимо параллельное изучение развития философии искусства, искусствovedения и самого искусства в их тесной взаимосвязи и взаимовлиянии. Тем самым появляется возможность находить и изучать связи, которые иначе ускользнули бы от понимания исследователей и остались бы непроявленными.

Сформулированный методологический подход позволяет обратиться к изучению творческого наследия философов, значение которых для развития искусствovedения обычно остается в стороне от внимания историков науки. В частности, особый интерес

для нас представляет испанский философ, литературовед и культуролог Хосе Ортега-и-Гассет. В большинстве случаев историки искусствознания не связывают его идеи с перипетиями развития западного искусствознания XX века. Вместе с тем, как представляется, Ортега сыграл особую и довольно заметную роль в развитии как формального искусствознания, так и искусства абстрактного авангарда. Целью настоящей работы, таким образом, является установление места и роли испанского мыслителя в истории искусствознания.

Значение Ортеги для развития формализма остается непроявленным в связи с тем, что само возникновение данного исследовательского направления было связано с иной философской традицией, чем та, к которой он принадлежал. Если испанского философа традиционно рассматривают как представителя «философии жизни», или даже экзистенциализма [\[1, с. 412\]](#), то формализм в искусствознании очевидно был подготовлен развитием неокантианства, делавшим акцент на работе человеческого восприятия, а не на проблемах человеческого бытия в мире.

Теоретиком, адаптировавшим абстрактную философию неокантианства к проблемам художественной деятельности, стал немецкий философ Конрад Фидлер. Взгляды К. Фидлера на искусство хорошо известны и опираются на общие неокантианские представления: с его точки зрения искусство не копирует реальность и не подражает ей, а организует наше восприятие, заставляя нас видеть определенные формы. Оно есть «чистая визуальность», познаваемая зрением.

Данное представление позволило К. Фидлеру отказаться от распространенных во второй половине XIX века представлений об искусстве как способе реалистического воспроизведения действительности и увидеть в нем способ работы со зрительским восприятием. К. Фидлер выступил в роли теоретика для группы единомышленников (так называемого Римского кружка), которая на практике воплощала уход от реализма и натурализма в сторону искусства чистых и преображенных форм (живописцы и скульпторы Ханс фон Маре (1837-1887), Адольф фон Гильдебранд (1847-1921), Арнольд Бёклин (1827-1901) и Ансельм Фейербах(1829-1880)).

М. Бахтин подчеркивал, что Римский кружок стал «колыбелью европейского формализма» [\[2, с. 224\]](#), и концепции его ведущих теоретиков выросли как раз из теоретического наследия Римского кружка: так, Г. Вёльфлин, к примеру, восторженно отзывался о книге А. Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве» [\[3, с. 5\]](#), в которой уже вполне отчетливо сформулирован формальный подход [\[4\]](#). Таким образом, во второй половине XIX века постепенная адаптация неокантианских идей к теории искусства и художественной практике породила, с одной стороны, формальное искусствознание, с другой стороны, способствовала уходу художников от реализма и натурализма и рождению нового искусства, нацеленного на творчество визуальных форм, воздействующих на зрителя.

Однако в начале XX века в развитии теоретического формализма обнаружился неожиданный парадокс. Последовательно развиваясь, искусство, работающее с созиданием чистых форм, неизбежно приближалось к авангардной беспредметности, к чистой и бессодержательной видимости, к воздействию на восприятие публики исключительно формами, лишенными очевидного смысла и содержания. Рождение беспредметного искусства с неизбежностью следовало из формального понимания задач художественной деятельности. Но по мере становления авангарда с его все более смелыми формотворческими экспериментами, с нарастающим уходом от любого

жизнеподобия обнаруживалась глубокая неприязнь теоретиков формализма к беспредметному творчеству: Г. Вельфлин, к примеру, последовательно игнорировал в своих работах искусство XIX-XX вв., поскольку оно не вписывалось в сформулированные им представления о стилевых характеристиках.

Теоретики формализма не хотели замечать, что беспредметный авангард всего лишь довел до логического завершения их собственные идеи, и не только довел, но и воплотил на практике. На тесное родство формализма и авангарда неоднократно указывали как критики формализма, так и современные исследователи. Эрвин Панофский в свое время отмечал, что «формальный анализ в строгом смысле слова должен был бы избегать даже таких выражений, как "человек", "лошадь" или "колонна", не говоря уж о таких оценках, как "уродливый треугольник"» [\[5, с. 46\]](#). Это естественно, поскольку анализ чистой формы не предполагает выявления ее «смысла» или «содержания», данная процедура для него избыточна. Именно такого отношения и требуют, к примеру, супрематические творения Казимира Малевича — не отсылающие изначально к какой-либо реальности пределами самих себя. А. К. Якимович, в свою очередь, сравнивая формализм и авангард, обоснованно приходит к выводу, что Г. Вельфлин «располагается в таблице истории идей в разделе раннего авангарда или очень близко к нему» [\[6, с. 27\]](#).

Однако, как это часто бывает, основатели и ведущие теоретики формального искусствознания так и не решились сделать следующий шаг и принять те выводы, к которым неизбежно вели их собственные концепции искусства. Тем самым, в истории формального искусствоведения неизбежно возникла своеобразная пауза, поскольку его создатели в какой-то момент остановились и не стали двигаться дальше по открытому и проложенному ими же пути. Искусство, вдохновленное формализмом, продолжало развиваться, но уже без теоретической поддержки.

Этот пробел отчасти попытались восполнить сами художники-абстракционисты, вынужденные заняться теоретизированием в условиях молчания формального искусствознания. Концепции К. Малевича [\[7\]](#) и В. Кандинского [\[8\]](#), активно разрабатывавшиеся уже в 10-х гг. XX века были попыткой восполнить отсутствие соответствующих теоретических наработок у классиков формализма. Однако в данном случае они были вынуждены заниматься деятельностью, которая не вполне соответствовала их изначальному призванию. Художники обычно не стремятся быть теоретиками своего искусства и избегают вербального рефлексирования по поводу собственных работ. О причинах этого в свое время вполне откровенно высказался еще Эжен Делакруа, также вынужденный выступать с «теоретическими разъяснениями» по поводу своей живописи: «когда я гляжу на эту бумагу, покрытую маленькими черными знаками, мой дух не воспламеняется с такой быстротой, как при взгляде на мою картину или даже на мою палитру» [\[9, с. 263\]](#). Это хорошо заметно и при чтении трудов классиков русского авангарда: видно, к примеру, как тяжело К. Малевичу дается работа со словом.

Однако в 20-е гг. XX в. формальное искусство обрело, наконец, блестящего теоретика и исследователя, завершившего своими работами развитие формального искусствознания. В этой роли выступил испанский философ, культуролог и литературовед Хосе Ортега-и-Гассет. Многосторонность и многогранность его деятельности имеет своей обратной стороной то, что его значение для завершения развития целого направления в истории искусствознания несколько недооценивается. Вместе с тем именно он, как нам представляется, сыграл решающую роль в завершении целой эпохи и в истории

искусства, и в истории искусствознания.

Об одной из самых известных работе Ортеги-и-Гассета, озаглавленной «Дегуманизация искусства» и посвященной проблемам авангарда, написано немало, она всегда привлекала и будет привлекать к себе внимание исследователей. Ее значение для «легитимизации» авангардного искусства сложно переоценить. Вместе с тем ее пафос, направленный против «искусства масс», ее философский характер и, одновременно, публицистический стиль изложения обычно не дает увидеть, что она также является развитием и продолжением традиций формальной искусствоведческой мысли и указывает способы, каким должно исследоваться, анализироваться и пониматься авангардное искусство.

Сущностью этого нового искусства, по мнению Ортеги, является «отвращение к "живым" формам», которые оно заменяет изобразительным геометризмом. Таким образом, ключевым инструментом для анализа искусства у испанского философа, так же, как и у его предшественников, становится понятие «форма». Художественная деятельность — это и есть созидание новых форм в противовес формам, наблюдаемым в реальности. Ортега выводит для нее почти математическую формулу: «X (картина) = A (изобразительность) + B (формализм). Всякая картина есть сочетание изобразительности и формализма» [\[10, с. 500\]](#). Очевидно, что первый элемент (изображаемое) здесь оказывается внешним по отношению к произведению, заимствуется у реального мира и к искусству не относится. Если искусство есть созидание чистых форм, накладываемых на заимствованное извне содержание, то логично допустить существование искусства без содержания вообще, искусства, основанного исключительно на формотворчестве, и очень осторожно, но Ортега признает такую художественную деятельность [\[10, с. 234\]](#). Созданные живописцем художественные формы обладают собственной эстетической ценностью, которая не заимствована у реального мира, порождают особые переживания, обозначаемые им как эстетические, и не имеют отношения чувствам и переживаниям, вызываемым реальностью.

Ортега, таким образом, доводит основную идею формализма до ее логического завершения, и его концепция органично дополнила концепции Малевича и Кандинского.

Главным отличием Ортеги от его предшественников становится отказ от поиска неких вечных и завершенных форм, определяющих бытие искусства на протяжении всей истории его существования. Поиск таких форм был предопределен в формальном искусствознании установками неокантианства, которое считало «формы восприятия» некой вечной константой, которую можно выявить и описать. Как следствие, формальные исследования в искусствознании сводились сначала к поиску и описанию искомых форм, а затем к накладыванию их на конкретную историю искусства с целью ее упорядочивания.

Однако к 20-м гг. XX века становилось очевидным, что подобных форм не существует. Само формальное искусствознание, распавшееся на несколько школ, доказало данным фактом, что форма — искусственно и произвольно конструируемая исследователями условность, а не объективная характеристика. Потому Ортега и не предлагает никаких классификаций и систематизаций художественных форм, поскольку это невозможно: они каждый раз заново творятся настоящим художником, а не используются как нечто неизменное и постоянное. «В искусстве любое повторение бессмысленно. Каждый исторически возникающий стиль может породить определенное число различных форм в пределах одного общего типа. Но проходит время, и некогда великолепный родник

иссякает» [\[10, с. 227\]](#).

Тем самым прежний исследовательский подход, который исповедовало формальное искусствознание, больше неприменим для описания искусства, особенно современного. Но означает ли это, что формальное искусствознание на этом закончилось, и остается только констатировать несоизмеримость и несопоставимость бесчисленного множества творимых авангардом форм?

Очевидно, что для Ортеги это не так, поскольку он выступил не только как теоретик, но и как исследователь-искусствовед, давший в своих работах образцы применения формального подхода к искусству в условиях отсутствия раз и навсегда сформулированной и определенной константной формы, используемой в качестве исследовательского ориентира. Он является автором нескольких предметных исследований, посвященных, в первую очередь, творчеству Веласкеса и Гойя, и созданных, в основном, в поздний период его творчества. Конечно, в этих работах всегда присутствует философская составляющая, кроме того, Ортега не ограничивает себя исключительно формальным подходом, когда проводит развернутый и предметный анализ выбранных произведений, он активно использует культурно-исторический и биографический методы в своей работе. Тем не менее, в его исследованиях обнаруживается и весьма интересный формальный анализ творчества испанских художников.

Рассмотрим в качестве примера его «Введение к Веласкесу». Работа написана в характерной для Ортеги эссеистической манере, в ней, как следствие, нет какого-то четкого плана и логически продуманной последовательности изложения материала. Она неоднородна и в содержательном плане, соединяя в себя несколько возможных взглядов на Веласкеса с разных методологических позиций.

Большая часть работы — это биографический и культурологический анализ творчества Веласкеса, где среда, быт, жизненные и личные обстоятельства оказываются решающими для объяснения особенностей его творчества. Тем не менее, в работе дан довольно необычный взгляд на Веласкеса с точки зрения формальной методологии.

Сравнивая Веласкеса с доминировавшей в Европе XVII века итальянской живописью, Ортега противопоставляет Веласкеса итальянским живописцам именно в плане отношения к «форме» и работы с ней. Итальянцы, по его мнению, идеализируют изображаемый объект, постепенно подменяя его прекрасной, но отвлеченной формой, лишенной всякой индивидуальности. В погоне за удовольствием от прекрасной формы они постепенно уходят от реальности и демонстрируют зрителю прекрасные, но условные формы, потерявшие всякую связь с изображаемыми объектами.

Веласкес же, напротив, не желает приукрашивать изображаемый объект и показывает нам его «как он есть», во всем его безобразии. Означает ли это, что он реалист и натуралист? Ведь тогда он занимается тем самым искусством, которое Ортега уже отверг как искусство масс и даже не считает настоящим. И Ортега решительно встает на защиту Веласкеса, который, по его мнению, тоже творит некие художественные формы, но не так, как это делали итальянцы XVII века.

У Веласкеса «очарование исходит не от изображенных прекрасных объектов, но от картины как таковой. Сама живопись становится некой субстанцией, или, иначе говоря, глаза зрителя должны наслаждаться живописью как живописью. Безобразие объекта действует на наше внимание отталкивающе, и мы сосредоточиваемся на манере

изображения» [\[10, с. 504\]](#). Сама живописная манера Веласкеса и есть та прекрасная форма, которой любитесь зритель, и которая наложена поверх безобразного объекта. И несколько далее он более подробно характеризует эту живописную манеру: «У Веласкеса живопись ... постепенно будет отходить от объемной характеристики. Изображенные предметы перестают быть собственно телесными объектами и превращаются в чисто зрительные образы, в призраки, созданные только сочетанием красок» [\[10, с. 510\]](#). В этой призрачности, зрительности Веласкеса (в противовес «тактильности» итальянской живописи), он видит особенности его формотворчества и даже обнаруживает некоторое родство с импрессионистами.

Ортега использует при анализе творчества Веласкеса эстетическую идею, известную еще со времен Аристотеля. Искусство всегда любит создаваемую им форму, но в случае, когда оно вынуждено обращаться к изображению безобразного, «удовольствие бывает не от подражания, а от отделки, краски и тому подобных причин» [\[11, с. 649\]](#). Веласкес, таким образом, согласно Ортеге, действует строго по Аристотелю, и компенсирует безобразие изображаемого красотой своей живописной манеры.

Отметим также, что Ортега, по-видимому, ощущал и приближающийся закат формального искусствознания, и, выходя за его пределы, сближался уже со следующей по времени своего расцвета искусствоведческой школой — иконологической. Раздел «Пряхи» в его работе о Веласкесе посвящен типичной иконологической проблеме, т.е. расшифровке образного содержания данного произведения. Ортега отвергает мнение о том, что на картине представлена бытовая сцена из жизни типичной мастерской, не соглашается он и с тем, что здесь изображен мифологический сюжет об Арахне, поскольку женщины прядут, а не ткут. Опираясь на совпадения некоторых деталей картины Веласкеса с описаниями Парок в поэме Катулла «Свадьба Фетиды и Пелея», он приходит к выводу, что на картине изображены именно богини судьбы. Вместе с тем он не отказывается и от формального анализа «Прях», анализируя ее композиционный строй, живописные приемы («разложение объекта на чисто световые валеры»), общую роль света и т.д. [\[10, с. 509\]](#).

Работы Ортеги, таким образом, представляют собой многогранный феномен, они обладают не только философскими, культурологическими, литературоведческими, но и искусствоведческими аспектами и вписываются в общую логику развития формального искусствознания, завершая его развитие. Ортега, как и его предшественники — классики формального искусствознания, использует в качестве ключевой категории «форму», однако, в отличие от них, он отказывается видеть в ней неизменный и постоянный способ организации художественного восприятия, универсальный, внеисторичный и внеличностный по своей природе. Представитель иной, экзистенциальной философской традиции он считает ее уникальным явлением, каждый раз создаваемым художником заново, воплощающим его индивидуальность. Как следствие он применяет и иные исследовательские стратегии при изучении художественного творчества, стремясь через анализ формы раскрыть особенности индивидуальной художественной манеры каждого художника или даже эпохи в целом.

Исследовательский формализм в работах Х. Ортеги-и-Гассета соответствует уже реалиям XX века, с его постепенным отказом от объективно существующих критериев, форм, канонов и нарастающей субъективизацией как художественного творчества, так и исследовательских подходов к нему. В отличие от классического формализма он в гораздо большей степени отвечает задачам анализа авангардного искусства, учитывает его художественные особенности и специфику формотворчества и должен

рассматриваться в общем контексте как истории искусства, так и истории научной мысли.

Библиография

1. Современный экзистенциализм: критические очерки. – М.: Мысль, 1966. – 567 с.
2. Бахтин, М. М. Фрейдиизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М.: Лабиринт, 2000. – 625 с. EDN: UXXIQO
3. Вёльфлин, Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. – СПб.: Алетейя, 1997. – 317 с.
4. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. О Гансе фон Маре. – М.: Изд-во МПИ, 1991. – 161 с.
5. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб.: Гуманитарное агентство "Академический проект", 1999. – 393 с.
6. Якимович, А. К. Генрих Вёльфлин и другие: о классическом искусствознании неклассического века // Вёльфлин, Г. Ренессанс и барокко. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 9-47.
7. Малевич, К. С. Черный квадрат. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. – 282 с.
8. Кандинский, В. В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 236 с. EDN: QXRYWN
9. Делакруа, Э. Дневник: в 2-х т. – Т. 1. – М.: Изд-во Акад. Художеств СССР, 1961. – 451 с.
10. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 586 с.
11. Аристотель. Поэтика // Соч.: в 4-х т. – Т. 4. – М.: Мысль, 1983. – С. 645-680.

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 обозначил в заголовке («Анализ художественной формы в творчестве Хосе Ортеги-и-Гассета в контексте истории формального искусствознания»), является специфика подхода Х. Ортеги-и-Гассета к анализу художественной формы. Соответственно, творчество (теоретическое наследие) Х. Ортеги-и-Гассета, по всей вероятности, составляет объектную область исследования, которая раскрыта в контексте контурно обозначенной автором истории формального искусствознания. Несколько претензиозно выглядит авторская избирательность в оценке формального искусствознания (у упомянутого автором М. М. Бахтина, к примеру, были более широкие взгляды на развитие формального литературоведения, которое он включал не столько в искусствоведческий дискурс, сколько в межпредметный научно-философский дискурс истории культуры и искусства, как и искусствоведение в целом). Но, тем не менее, авторская позиция ясна и в целом не противоречит логике развития европейской искусствоведческой мысли конца XIX первой половине XX вв., если не брать во внимание, что теоретический формализм под натиском семиотики трансформируется в структуралистский дискурс и постструктуралистскую критику XX в.

Оттолкнувшись от собственной позиции в оценке логики развития формального искусствознания, автор вполне уместно и обосновано подчеркивает его неисчерпанный эвристический потенциал (на что, действительно указывал в свое время М. М. Бахтин, будучи вынужденным ретушировать в своих высказываниях возникшие в СССР идеологические препоны на пути революционно развивавшегося в начале XX в. в России формализма). За тем автор переходит к анализу отдельных работ Х. Ортеги-и-

Гассета, выделяя в них особое методическое место художественной формы. По мнению рецензента, автору не следует замыкаться на искусствоведении живописи, поскольку и другие виды искусства испытывали в своем развитии те же социально-исторические и теоретико-методологические факторы влияния. Соотношение формы и содержания, как подчеркивал еще уместно упомянутый Аристотель, несколько сложнее одностороннего поиска идеальной формы: в иерархии Аристотеля художник (демиург) потому и стоит выше философа, что не только наблюдает и отображает реальность или ее формы, но и создает ее (новое содержание видоизменяет форму реальности как энтелехия заставляет вызревать цветок), а новаторство в форме влечет за собой переосмысление содержания (аристотелевский принцип расширения содержания драмы за счет гармонии фабулы, ритма и метафор). Но это замечание скорее о перспективах дальнейших исследований. В контексте же проблематизации изучения вклада Х. Ортеги-и-Гассета в расширение эвристического потенциала формального искусствоведения автор вполне аргументировано раскрывает значительное место испанского мыслителя в истории искусствоведения на примере его обращения к живописи.

Автор приходит к обоснованному выводу, что исследовательский формализм Х. Ортеги-и-Гассета в реалиях XX в. связан с постепенным отказом от доминирования объективистских критериев реальности искусства (форм, канонов и пр.) в угоду «нарастающей субъективизацией как художественного творчества, так и исследовательских подходов к нему. В отличие от классического формализма он в гораздо большей степени отвечает задачам анализа авангардного искусства, учитывает его художественные особенности и специфику формотворчества и должен рассматриваться в общем контексте как истории искусства, так и истории научной мысли».

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

Методология исследования основана на сопоставлении автором так называемого «классического» формализма, кратко представленного отсылками к трудам его теоретиков-основоположников, с подходом Х. Ортеги-и-Гассета. Несмотря на то, что авторская позиция не бесспорна, она может быть оправдана в контексте субъективистского направления в искусствоведении, предполагающем справедливость любого субъективного мнения, изложенного в достаточной мере аргументировано. В целом, для проблематизации дальнейшего изучения места Х. Ортеги-и-Гассета в развитии европейского искусствоведения авторских методических комплекс достаточен и приемлем.

Актуальность выбранной темы автор поясняет недостаточным вниманием со стороны современных ученых к вкладу Х. Ортеги-и-Гассета в формальное искусствоведение и необходимостью нового исследовательского ракурса в осмыслении развития теоретической мысли под влиянием ведущих тенденций в искусстве. В целом тезис приемлем и в достаточной степени подтвержден в статье.

Научная новизна исследования, заключающаяся в предложенном автором новом ракурсе исследования формализма, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор в целом выдержал научный, но напрасно проигнорировал редакционные оформительские требования к представляемым материалам (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html).

Структура статьи следует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, хотя и не охватывает многих аспектов текущего состояния теоретических дискуссий (нет научных работ за последние 3-5 лет).

Апелляция к оппонентам отсутствует. Автор концентрирует внимание читателя на

собственной трактовке истории формального искусствознания без учета мнения коллег-современников.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после исправления оформительских недочетов 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 «Анализ художественной формы в творчестве Хосе Ортеги-и-Гассета в контексте истории формального искусствознания», в которой им изучено искусствоведческое направление мысли испанского философа XX века.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что философия определяет не только характер убеждений и деятельности ученых, но и особенности художественного творчества. Философские идеи, усваиваемые художниками, воплощаются в определенных художественных направлениях, тесно связанных с параллельными исследовательскими школами в науке. В частности, испанский мыслитель Хосе Ортега-и-Гассет сыграл особую и довольно заметную роль в развитии как формального искусствознания, так и искусства абстрактного авангарда.

Актуальность темы исследования автор определяет решающей ролью и вместе с тем неограниченностью философского наследия Хосе Ортеги-и-Гассета в завершении целой эпохи и в истории искусства, и в истории искусствознания.

Методологию исследования автор строит на междисциплинарном подходе, предполагающем параллельное изучение развития философии искусства, искусствоведения и самого искусства в их тесной взаимосвязи и взаимовлиянии, что позволило ему обратиться к изучению творческого наследия философов, значение которых для развития искусствоведения обычно остается в стороне от внимания историков науки. Теоретическим обоснованием автору послужили труды таких исследователей как К. Фидлер, А. Гильдебранд, М.М. Бахтин и др. Эмпирическим материалом выступили труды Хосе Ортеги-и-Гассета.

Целью настоящей работы является установление места и роли испанского мыслителя в истории искусствознания. Как отмечено автором, проблема заключается в том, что значение Ортеги для развития формализма остается непроясненным в связи с тем, что само возникновение данного исследовательского направления было связано с иной философской традицией, чем та, к которой он принадлежал: испанского философа традиционно рассматривают как представителя «философии жизни», или даже экзистенциализма.

На основе анализа научной обоснованности изучаемой проблематики автор отмечает, что в большинстве случаев историки искусствоведения не связывают идеи Ортеги-и-Гассета с перипетиями развития западного искусствознания XX века. Научную новизну данного исследования и составляет анализ искусствоведческого потенциала трудов и концепций известного испанского мыслителя.

На примере произведений Х. Ортеги-и-Гассета «Введение к Веласкесу» и «Дегуманизация искусства» автор доказывает, что ключевым инструментом для анализа искусства у мыслителя становится понятие «форма». Художественная деятельность — это и есть созидание новых форм в противовес формам, наблюдаемым в реальности. Созданные живописцем художественные формы обладают собственной эстетической

ценностью, которая не заимствована у реального мира, порождают особые переживания, обозначаемые им как эстетические, и не имеют отношения чувствам и переживаниям, вызываемым реальностью. Ортега, как отмечает автор исследования, доводит основную идею формализма до ее логического завершения, и его концепция органично дополнила концепции Малевича и Кандинского.

По итогам исследования автор констатирует, что исследовательский формализм в работах Х. Ортеги-и-Гассета соответствует уже реалиям XX века, с его постепенным отказом от объективно существующих критериев, форм, канонов и нарастающей субъективизацией как художественного творчества, так и исследовательских подходов к нему. В отличие от классического формализма он в гораздо большей степени отвечает задачам анализа авангардного искусства, учитывает его художественные особенности и специфику формотворчества и должен рассматриваться в общем контексте как истории искусства, так и истории научной мысли.

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 философского обоснования искусства представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет довольно четкую, логически выстроенную структуру, способствующую полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит всего лишь из 11 источников, что является недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Автору следует расширить теоретическую базу исследования. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные 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:

Булгаров В. Иконография скульптуры «транзи» и ее влияние на образы «Плясок Смерти» // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.72299 EDN: POKXDN URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72299

Иконография скульптуры «транзи» и ее влияние на образы «Плясок Смерти»

Булгаров Вячеслав

ORCID: 0009-0004-6624-4427

аспирант; кафедра западноевропейское искусство; Санкт-Петербургский государственный университет

198504, Россия, Ленинградская область, г. Петергоф, ул. Халтурина, 15 корпус 2, 313

✉ bulgaroff@mail.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.9.72299

EDN:

POKXDN

Дата направления статьи в редакцию:

11-11-2024

Аннотация: Объектом настоящего исследования является позднесредневековая скульптура и живопись. Предметом исследования стали скульптурные памятники «транзи» различных регионов западной Европы, фигуры «Князя мира сего» и «Фрау Вельт» на порталах соборов, гравированное надгробное изображение «брасс», некоторые композиции легенды «Трех живых и трех мертвых» а также возникшие на излете позднего средневековья циклы «Плясок Смерти». Цель исследования – проследить влияние скульптур «транзи» на образы кадавров в циклах «Плясок Смерти». Кардинально изменившийся образ надгробных памятников, прошедших эволюцию от благопристойных изображений модели с молитвенно сложенными руками в XII – XIII вв. до импульсивно изогнутых мертвых тел, за сравнительно короткий период времени превращается в свой плоскостной эквивалент, составляющий часть вереницы мертвых двойников многочисленных «Плясок Смерти». На основе формально-стилистического и иконографического методов и анализа типологии надгробных образов прослеживается взаимосвязь между скульптурами «транзи» и визуальными образами «Плясок Смерти».

Изучая истоки европейской надгробной скульптуры в перечне ряда факторов нельзя обойти стороной вопрос, связанный с еретическим учением катар и их концепцией проклятия плоти как части материального мира, а также официально сформированном в XIII в. представлении о Чистилище. Представление о способности испытывать физическую боль в Чистилище будет отражаться на скульптурах «транзи» и, как своего рода отголосок, на фигурах кадавров «Плясок Смерти», а символика в виде рептилий или остатков одежды в этом случае наглядно демонстрирует неискупленный грех. Сложившаяся ранее художественная традиция изображения легенды о «Трех живых и трех мертвых» синтезирует вертикальное и горизонтальное, идущее от надгробий, расположение кадавра, придавая ему динамику и делая его частью вереницы мертвых двойников в серии «Плясок Смерти». Особое внимание в статье уделяется восприятию амбивалентности образа от резко отталкивающего до притягательного и месторасположению таких памятников, тесно связанных с церковной архитектурой как местом божественной защиты. Новизна исследования состоит в подробном анализе таких явлений, как трансформация надгробных памятников позднего средневековья, их взаимосвязь с религиозно-философскими аспектами современной им культуры и художественными образами, непосредственно повлиявшими на иконографию «Плясок Смерти».

Ключевые слова:

транзи, пляски смерти, чистилище, Фрау Вельт, брасс Вультера Купмана, надгробие Антонио Аматти, катары, Рене де Шалон, искуситель, гисант

Широко распространенные на излёте позднего средневековья циклы «Плясок смерти» показывают людей разных сословий, танцующих со своим мертвым двойником. До того, как превратится в чистый скелет, изображение кадавра как нельзя ближе перекликалось со скульптурами «транзи». Это сходство усугубляется ещё и тем, что «транзи», так же, как и мертвец в «Плясках смерти», представляет собой конкретного ушедшего из жизни человека, а не саму Смерть. Проводя сравнение, мы увидим разительный контраст с образами предшествующих веков. Так, характеризуя скульптурное убранство предшествующего периода, Э. Маль заявляет: «Никогда еще смерть не была облечена более скромно, чем в тринадцатом веке. Мы не можем представить себе ничего более чистого и обходительного, чем некоторые фигуры, выгравированные на погребальных плитах или лежащие на могилах. С открытыми глазами, эти молодые, красивые, преобразенные мертвые, кажется, уже участвуют в вечной жизни. Такова поэзия, которой благородные художники XII века украшали смерть: отнюдь не боясь ее, но почти заставляя ее любить» [\[1, p. 346\]](#). Можно увидеть ряд признаков, в которых нет ничего от будущей импульсивности определенных скульптур «транзи» и, тем более, танцующих кадавров «Плясок Смерти». Спокойные лица и идеализированная безмятежность образов, выраженная в такой детали, как молитвенно сложенные руки, всем своим видом старались передать ощущение смирения и богобоязненности, что выражало надежду на спасение и уверенность в Божьей милости.

Появившаяся в конце XIV века в северной части Европы и практически исключенная из итальянского искусства гробница «транзи» дает совершенно иную интерпретацию, заменяя идеализированное представление о смерти мрачной картиной физического разрушения. Уже на ранних этапах складываются несколько определенных типов, характерных для того или иного региона, помогающих составить некую классификацию

надгробных памятников. Это может быть фигура, полностью завернутая в саван, сморщенное иссохшее тело, напоминающее мумию, как это было характерно для Англии (Илл. 1) или полностью разлагающийся труп, покрытый змеями и лягушками, что стало особенно популярно в Германии (Илл. 2).

Всем своим внешним видом гробницы «транзи» говорят о своей принадлежности к средневековому миру, хотя они и не возводились до восьмидесятых годов XIV века. Образованное от латинского глагола «transire», что дословно обозначает «идти через», значение «transir» в переводе со старофранцузского можно перевести как «уйти». Собственно, термин «transi» обозначает погребальную скульптуру умершего в состоянии глубокого разложения плоти. Этим образам предшествовали так называемые «гисанты» (gisant), представлявшие собой лежащую горизонтально скульптуру, ассоциативно связанную с тридцатитрехлетним возрастом Христа, что должно было напоминать о пребывании умершего на Небесах. В отличие от вневременной характеристики «гисантов», «транзи» акцентировали внимание на переходном состоянии как процессе, растянутом во времени, и предполагали конечную цель в виде спасения души. Такой длительный период хронологического восприятия не наблюдается в западном искусстве вплоть до утверждения концепции Чистилища. Начиная с раннего средневековья, мы можем заметить влияние византийского понимания души праведника, находящейся под божественным покровительством. Похожие примеры таких памятников отмечены в исследованиях Ф. Арьеса: «В Больё на портале романской церкви, как и на саркофаге Агильберта в Журарской крипте и на купели Шалон-сюр-Мари, мертвые, выходя из могил, как бы сразу попадают на небо, не подвергаясь суду: они с самого начала предназначены к спасению...» [\[2, с. 116\]](#).

В поисках истоков европейской надгробной скульптуры можно провести цепочку вплоть до этрусских гробниц с их возлежащими пирующими фигурами. В этом случае мы подходим к вопросу о месте их расположения как важном элементе в целостном восприятии композиции. Для христианской концепции новым стало захоронение высшей знати и духовенства непосредственно возле храма, «мало кто из нас задумывается о том, насколько невозможно было бы похоронить останки даже Перикла в Парфеноне или останки Юлия Цезаря в храме Юпитера Капитолийского» [\[3, p. 45\]](#). Захоронение в пределах городской черты было крайне исключительным явлением, как, например, праха императора Траяна под одноименной колонной, и совершенно недопустимым в самом святилище, что автоматически означало бы его осквернение. Христианская вера в спасение души и абсолютно новое, неприемлемое для античности понимание воскрешения плоти в день Страшного Суда, усиливали желание быть причастным к священному месту как центру защиты и спасения.

Поскольку отдельно стоящая круглая скульптура в средневековье ассоциировалась с идолопоклонством, то для данного периода становится характерным ее существование в симбиозе с архитектурой и прежде, чем стать частью графических листов «Пляски Смерти» также воспринимались в тесной связи с окружающим пространством. В скульптурах «транзи» мы не увидим такой эмансипации образа. Вырванные из контекста повествования, подобно знаменитой статуи кадавра с кладбища Невинных, ныне хранящейся в Лувре (Илл. 3), они утрачивают всякий смысл [\[1\]](#).

Выглядит очевидным, что наличие нескольких аналогичных тем в искусстве с периодическим выходом на передовые позиции одной из них, не может избежать определенного взаимовлияния и вариативности образов особенно при схожих посылах, направленных публике, таких, как напоминание о быстротечности жизни, призыве к

покаянию и просто элементарном страхе наказания за грех. «По общему признанию, существует очевидное физическое сходство между фигурами трупов, изображенных на транзитных гробницах, и теми, которые используются в популярных образах, таких, как Танец смерти и Триумф смерти» [\[4, р. 3\]](#). – отмечал К. Коен. Причина же столь сильного воздействия гробниц «транзи» в том, что они напрямую связаны с психологией тревоги.

Одним из ключевых факторов, дающих попытки к расшифровке столь стремительной популяризации образов «транзи» и «Пляски Смерти», является эпидемия Черной смерти, опустошившая Европу в середине XIV века. «Транзи» возникли спустя несколько десятилетий после начала шествия чумы в конце 1347 года, что невольно подталкивает к поиску взаимосвязей между этими неординарными событиями. Однако, не приходится говорить о каком-то исключительном влиянии, учитывая сложившиеся традиции в искусстве и литературе, хотя такой крупный исследователь, как Панофский, напрямую связывает появление этих скульптур в северном искусстве с выше обозначенной катастрофой [\[3\]](#). Приблизиться к пониманию явления можно, только суммируя все окружающие факторы культурного воздействия в совокупности с литературными источниками. Здесь можно отметить одно важное историческое событие, объясняющее специфику взгляда человека на смерть, а именно набирающее обороты учение катаров.

Достигшая апогея своей популярности в XII-XIII веках еретическая секта катар считала все материальное состояние признаком дьявольского порождения и таким образом полностью отвергала воскрешение телесной оболочки в день Страшного Суда. Ее превращение в прах являлось для катар логическим завершением цикла существования плоти, призванного освободить душу. В их понимании вся материальная природа, как преходящее явление, есть порождение «князя мира сего», противостоящего Богу и неспособного создать что-то стабильное, не подвергнутое временному разрушению, включая земную оболочку самого Христа, в то время, как доктрина Церкви о нетленности Тела Христова после его казни долгое время распространялась также и на праведников. Однако уже в начале XIV века Церковь вынуждена была признать факт разложения тела человека после смерти вне зависимости от его святости. Популярность катар только усугубляла подобные тенденции. Исходя из картины понимания мира катар, смерть не есть зло, побежденное Христом; она является исходной составляющей самого зла, породившего материальный мир. Покинув земную оболочку, душа как бы возвращает тело в лапы дьявола, которому оно и принадлежало изначально. Деградирующую участь останков как нельзя лучше иллюстрируют скульптуры «транзи», в которых вторжение живых форм в виде жаб и змей дает наглядную картину человеческих грехов, препятствующих проходу души в рай.

Такие изображения рептилий на гробницах «транзи» часто имеют ещё более устрашающий вид, чем на картинах «Танца Смерти», поскольку выражены объемно. Но чтобы понять, как средневековые зрители могли интерпретировать зловещие образы на надгробных памятниках, необходимо знать основные контексты, в которых они использовались. Традиционно рептилии ассоциировались не только со смертью и разложением, но и со злом, начиная с момента первого искушения человека в раю. Строки Откровения гласят: «И видел я выходящих из уст дракона, и из уст зверя, и из уст лжепророка трех духов нечистых, подобных жабам» [\[5, 16:13\]](#). Из чего следовало сравнение жаб с упадочными еретиками и их демонами. Физиологическая традиция, уходящая корнями в античность, делала стойкими суеверия, согласно которым трупы спонтанно порождают рептилий, например, жабы произвольно возникают из мозгов человеческих трупов, змеи из чресел, а черви из кишок, что подводило итог тому, кем мы являемся и кем мы станем. Четко разработанная средневековая система наказания на

том свете за каждый определенный проступок отводила не последнюю роль рептилиям, а религиозные проповеди и литература предупреждали, что грехи, оставшиеся в теле после смерти, породят паразитов. Эти наглядные описания, в совокупности с изображением, использовались как лучшие образцы образного мышления, нужного для максимально эффективного воздействия на человека. Аналогичная литературная традиция в отношении связи червей, змей и лягушек со злом была характерна и для других стран Европы, но их скульптурные композиции в тесном контакте с человеческим телом не получили такого распространения, как в Германии, где подобное «украшение» «транзи» становится особенно популярно.

Существовали два важных скульптурных прототипа, характерных для этого региона: «Искуситель» (Илл. 4) и «Фрау Вельт» (Илл. 5). В романский период примерно XI-XII веков на порталах соборов начинают появляться скульптуры, в которых вид насекомых, жаб и змей отображает незримое присутствие дьявола в мире. Искуситель представлен обычно красивым юношей, держащим либо яблоко, либо цветок, символы грехопадения человека и преходящих радостей земного мира. Его связь со злом и дьяволом становится очевидной, если смотреть на него сзади, так как вся его спина покрыта змеями и лягушками. Вторящая ему фигура «Фрау Вельт», символизирует обман мира, и изображается не менее красивой женщиной, спереди элегантно задрапированной и также покрытой сзади большими змеями и жабами, глубоко проникающими в ее тело. Скульптурные фигуры датируются в основном второй половиной XIII и началом XIV веков. Фрау Вельт, давно полюбившаяся немецким моралистам, была связана со смертью и дьяволом в региональной проповеди XII века - «Weltdienst ist Teufelsdienst», - тот, кто служит миру, получит в качестве платы его дочь, которая является вечной смертью и проклятием. Изображение рептилий на спине упомянутых фигур является довольно прозрачным намеком, указывающим на опасность отторжения Бога, делающее человека в этом случае подобным источнику заразы. Тем самым становится видно, что вариант, при котором мы не замечаем данные детали на задней части скульптур, равносителен принятию ложных убеждений. В этом случае человеку еще дается время для осознания и принятия правильного решения, подобно риторике, доносимой до нас в легенде о «трех живых и трех мертвых». Внешний вид скульптур «транзи» уже исключает такую возможность и этим становится ближе «Пляскам Смерти» с их сугубо фатальной позицией.

Одно из самых ярких проявлений немецкого влияния можно увидеть в «транзи» Франсуа де ла Сарры церкви Ла-Сарраз кантона Во в Швейцарии (Илл. 6), ориентировочно датируемым концом XIV века. Часто ранние попытки интерпретировать «транзи» объясняли их как буквальное изображение умершего спустя истечение определенного времени после его смерти, чему способствовало множество сложившихся легенд. Так, ещё в XIX веке считалось, что покрытая жабами скульптура Франсуа де ла Сарры наглядно воспроизводит его труп, найденный после утопления в озере Жу. По другой версии, он был так изображен вассалами в отместку за его тиранию. В любом случае столь банальные точки зрения не выдерживают никакой критики. Тем не менее даже среди всей группы подобных скульптур эта выделяется особенно ужасающей транскрипцией, поскольку лицо «транзи» этого влиятельного аристократа почти все скрыто четырьмя жабами и столько же их расположено на гениталиях. Словно стремясь сделать образ максимально омерзительным, художник покрывает все его тело червями и змеями, которые буквально вгрызаются в мертвую плоть. В результате перед нами предстает пример, который становится наиболее близок танцующим двойникам «Плясок Смерти» в их чистом восприятии внешней формы, жуткий вид которой отодвигает на задний план философскую концепцию образа.

Пришедшие на смену умиротворенному спокойствию порой конвульсивные фигуры «транзи» делали собой заявление о своей предстоящей судьбе в загробном мире. В соответствии с богословской литературно-проповеднической традицией позднего средневековья, пребывание души в Чистилище сопряжено со страданиями и способностью испытывать боль, несмотря на отсутствие тела. Представление о физической боли легко соприкасалось с концепцией нахождения души в Чистилище, как материальном и, следовательно, греховном объекте, в то время как обитание той же души в Раю воспринималось в качестве ипостаси бестелесной и более связанной с теологическим образом света, сияющим над материальностью. В этом случае тело становится символом души, поскольку на заре средневекового периода узы между телом и душой стали переплетаться самым тесным образом, что лишний раз находит подтверждение в народном фольклоре и богословских диспутах [\[6\]](#). Те соматические мучения, которые выражены в образах «транзи», лишний раз напоминают о пребывании души в Чистилище и муках, направленных на ее очищение, когда «...одновременно с очищением души последовало и очищение тела. И чтобы очистить труп, его нужно было оставить без следа прежней плоти, другими словами, он должен был пройти через весь процесс разложения; разложиться, чтобы очиститься» [\[7, p. 3\]](#). Процессу ускоренного разложения придавалось немаловажное значение, о чем свидетельствует факт, связанный с кладбищами Кампосанто в Пизе и Невинных младенцев в Париже. По представлениям того времени, привезенная из Иерусалима земля, присутствовавшая в обозначенных местах, способствовала этому действию. Отсутствие спасительного исхода как цели подобного чуда могло бы свести к нулю значимость такой легенды. Из этого можно сделать вывод, что процесс стремительного тления понимался как влияние времени, проведенного душой в Чистилище и способность сократить этот отрезок. «Умерший был представлен как проходящий через предельный период распада, что означало, что его душа подверглась чистилищным мучениям» [\[7, p. 3\]](#). В средневековом обществе отмечается поразительная разницу отношения к трупу и скелету. Скрытие первого глубоко под землей резко контрастировало с выставленными в склепе или оссуарии сухими костями. В конечном итоге обезличенные кости легко превратились в предмет декоративного убранства, практически утратив первоначальный контекст, примером чему могут служить Склеп Капуцинов в Риме или знаменитая чешская Костница. Черепа и скелеты предстают здесь массой, и мы не задумываемся о какой-либо отдельной, предшествующей им личности.

Возвращаясь к «Пляскам Смерти», мы можем увидеть, что скелет всегда имеет более отвлеченную ассоциацию. В конечном итоге, это способствовало приравнению данного изображения к персонифицированному образу смерти, в то время как мумифицированный труп имел конкретное значение, сопоставимое с присутствующим рядом двойником. Общая литературно-художественная направленность таких посланий, в особенности подкрепленная доносимым с кафедры словом священника, должна была помочь прихожанам в восприятии собственной смерти и скоротечности жизни, помочь им оставаться при этом на пути праведности, ведь, согласно убеждениям, даже Адам осознал серьезность последствий грехопадения только после того, как лицезрел труп Авеля.

Рассматривая иконографию «транзи» как предмет взаимодействия основных, связанных со смертью тем, мы должны коснуться ее менее дорогого эквивалента, представляющего собой так называемый «брасс» - гравированное изображение на листе бронзы или латуни, которым покрывали надгробные плиты. Одним из самых ранних примеров подобного типа является плита Вультера Купмана в Брюгге, датируемая 1387 годом

(Илл. 7). Этот типаж ещё не превратился в ее классический образец, но уже представляет собой мертвое тело, закутанное в саван. Построение складок определяет фигуру как поставленную вертикально, подобно скульптуре готического храма. Созданные гораздо позднее наиболее яркие и экстравагантные образцы таких памятников являются плоским вариантом своего трехмерного прототипа и, конечно, испытывают влияние фигур, почерпнутых из «Плясок Смерти», с той лишь разницей, что, в отличие от последних, в них полностью отсутствуют элементы динамики. Чаще всего сам образ, так же как в «Плясках», а еще раньше в «Легенде о трех живых и трех мертвых», воспринимается не как лишенный жизни мертвец, а как живое существо. На монументальной погребальной плите из Оддингтона священника Ральфа Хэмстерли, умершего в 1518 году, мы видим скелет в саване с молитвенно сложенными руками на манер ранних скульптурных надгробий, остатки плоти которого изъедены червями. Отвисшая челюсть создает ощущение, что он не столько призывает помолиться за душу усопшего, сколько сам читает молитву. Ярко выраженный призыв к молитве, наблюдаемый нами как в легенде о «трех живых и трех мертвых», так и в гробницах «транзи», в «Плясках Смерти» присутствует в завуалированной форме. Это объясняется тем, что первые два варианта были гораздо теснее связаны с конкретным заказчиком, личности которого было адресовано произведение искусства. Однако схожим элементом, объединяющим все три сюжета в образном эквиваленте молитвы, может служить часто встречающаяся эпитафия. Например, между самыми популярными сюжетами - легендой о «трех живых и трех мертвых», «Плясками Смерти» и эпитафиями гробниц, - нетрудно выявить очевидные точки соприкосновения. Используя вариант древней формы обращения к стороннему наблюдателю, зрителя в первую очередь призывают не к молитве, а, скорее, к своего рода уничижительному самосозерцанию.

Первой гробницей, которая содержала как изображение, так и эпитафию, подчеркивающую созерцание мертвого тела как средство подавления гордости, была гробница французского кардинала Ла Гранжа в Авиньоне, построенная в начале XV века (Илл. 8). Изначально представлявшая собой чрезвычайно сложную структуру сочетания погребального памятника с архитектурой [\[8\]](#), она была разделена на десять регистров с горизонтально представленной фигурой «транзи», в нижнем ярусе, которая в общем композиционном контексте играла незначительную роль. Подвергшись вандальному разрушению со стороны протестантов в период иконоборческих войн, на сегодняшний день гробница представлена разрозненными фрагментами. Ссылаясь на сохранившиеся рисунки, можно прийти к выводу, что такая визуальная подавленность расположенного в самом низу «транзи» Ла Гранжа, была задумана преднамеренно, как подчеркнутый образ смирения, что ненавязчиво дополнялось внедренным в общую композицию сюжетом легенды о «трех живых и трех мертвых». В отличие от подавляющего большинства подобных скульптур, «транзи» кардинала Ла Гранжа выглядит вполне изящно. Скорее всего, это обусловлено влиянием близкого итальянского искусства. Такая странная красота могильного памятника подчеркивается следующей надписью:

- Нас сделали зрелищем для мира, чтобы старые и молодые могли ясно смотреть на нас, чтобы они могли увидеть, в каком состоянии они будут унижены. Никто не избежит этого независимо от имущественного положения, пола или возраста; несчастные, чем вам гордиться? Вы всего лишь пепел, и вы, как я, превратитесь в зловонный труп, пищу и лакомства для червей.

Столь нарочито акцентированное самоуничижение, однако, резко контрастирует с первоначальным видом семнадцатиметровой гробницы, что не помешало (а скорее

повлияло, как один из поводов) возникновению английских двухъярусных гробниц, сочетавших в себе как местные, так и континентальные традиции.

Первым таким памятником в Англии была гробница архиепископ Генри Чичеле (Илл. 9), которая, с большой долей вероятности, восходит к гробнице Лагранжа. Еще до получения столь высокого сана, Чичеле мог вполне видеть ее во время одной из своих деловых поездок по пути в Италию. Время создания гробницы Чичеле (1424-1426) совпадает с написанием первой фрески «Пляски Смерти» кладбища Невинных в Париже. Часто повторяющаяся интерпретация исследователей, заключающаяся в том, что художественное изображение разлагающегося тела в посмертном состоянии выражает религиозное благочестие презрения плоти, остается в целом верным, но игнорирует немаловажный факт, связанный с общей формой композиционного решения гробницы и процесса ее целостного прочтения. Могила «транзи», представляет собой вертикальную форму, предназначенную для чтения снизу вверх, а не наоборот. Привлекающий в первую очередь вид трупа в нижней части гробницы перемещает взгляд зрителя на верхнюю фигуру, представляющую архиепископа, в церемониальном облачении понтифика спокойно ожидающего воскрешения. Крылатый ангел, спрятанный рядом с подушкой, присутствует как помощник в его молитвах. Арка под навесом спроектирована так, что имитирует арку соборов с расписными скульптурами в нишах и геральдическими знаками. Возвращаясь к нижней скульптуре, мы видим, что памятник начинается с отрицания земной идентичности в плане физической формы. При этом верхняя фигура утверждает Чичеле в его высоком сане и подчеркивает его высокий социальный статус.

Хотя гробница Лагранжа и оказала влияние на формирование идей Чичеле, мы должны помнить, что последняя была сооружена еще при жизни архиепископа, который должен был утверждать ее идейную программу. Конкретный тип памятника имел и другие истоки, и именно структура гробницы Чичеле, а не Лагранжа, была принята для более поздних двойных памятников «транзи». Английские варианты гробниц могут быть связаны с местной традицией погребального ритуала, к церемонии которого изготовлялся специальный манекен, обычно деревянный, максимально отображавший покойника и одетый в соответствующую форму. Его помещали либо на гроб, либо на деревянный каркас над гробом. Первая такая конструкция была использована на похоронах Эдуарда II в 1327 году, после чего она становится обычным атрибутом английских королевских похорон, а также английских священнослужителей высокого ранга, к которому принадлежал, в том числе, и архиепископ Чичеле. Поскольку гробница была закончена задолго до смерти владельца, она не могла быть основана на той процессии, что на самом деле происходила на его похоронах, однако на самого архиепископа могли повлиять церемонии его предшественников. Такие изображения, по-видимому, были обычным явлением на похоронах английских епископов XV века и это считалось большой честью, так как практически не было доступно для представителей низшего духовенства.

Двойное изображение умершего на похоронах символизировало два различных аспекта: достоинство королевской или церковной должности и смертность человека, занимавшего эту должность [\[9\]](#). Согласно доктрине средневековых юристов, действующее достоинство может распадаться, в то время как само достоинство, как Идея, никогда не умирает и имеет прямое сочетание с символикой индивидуальной души, вечно живущей на небесах.

Важной составляющей гробницы архиепископа Чичеле является надпись, перекликающаяся с подобным вариантом кардинала Ла Гранжа:

- Я был рождён в нищете, но был я здесь в приматы (архиепископы) возведён, сейчас я

впал в ничтожество и служу пищей могильным червям... Всякого, кто будет проходить мимо, я прошу помнить, что всё преходяще в этом мире.

Этот текст практически напрямую цитирует фразу мертвого короля из «Плясок Смерти». Мы можем видеть, что эпитафия, рассматривающая тело как пищу для червей, становится классическим вариантом как в гробницах «транзи», так и в иконографии «Плясок Смерти».

Изображение «транзи», было характерно в первую очередь для регионов, находящихся к северу от Альп, но один итальянский пример представляет исключение — гробница доктора юридических наук Антонио Амати (Илл. 10), которая сильно выделяется на фоне современных ему флорентийских гробниц и относится примерно к третьей четверти XV века. Существовавшие в это время во Флоренции строгие правила по организации похорон и установке памятников позволяют точно определить социальный контекст данного произведения. Принадлежавший к элите, Амати имел право на оформление собственной гробницы с резным портретом в интерьере церкви Санта-Тринита. Главной отличительной особенностью является то, что фигура представлена не завернутой в саван, а одетой в мантию с изображением черепа вместо головы покойного, что полностью перечеркивает северный канон. Значение этого образа в контексте итальянского искусства становится более понятным, если мы вернемся к легенде о «трех живых и трех мертвых» или рассмотрим присутствующую символику смерти в итальянском искусстве в виде черепа Адама. В надгробии Амати наблюдается уникальный случай замены популярной во Флоренции формы портрета на внеличностное изображение черепа, как возможный вариант имитации смирения. Так как в Италии процесс умирания не воспринимался как длительный переход одного состояния в другое, тело Амати представлено неподвижным на манер классической фигуры «гисантов». В итальянском менталитете момент резкого разделения души и тела не означает потерю всякого значения для трупа. Став бесчувственным и неодушевленным, труп просто означает, что он «...внезапно изменил свой статус с субъекта на объект» [\[10\]](#). Одетый в академическое платье и капюшон, Амати изображен лежащим на подушке под навесом, соответственно тому, как это могло выглядеть во время ритуальной церемонии. Когда мы сравниваем этот образ с «Плясками Смерти», сразу бросается в глаза, что облачение мертвых в одежду, соответствующую статусу двойника, в тех случаях, когда она присутствует, никогда не дается в целостном виде. Как правило, это лохмотья, параллельно сопровождающие мотив тления самой фигуры, и даже когда она прикрыта саваном, он не скрывает ее полностью. Для зрителя северной части Европы нетленная одежда на полусгнившем трупе могла означать грех, который невозможно искупить. Изъедающие тело насекомые наглядно отображают освобождение от прошлых проступков и при всем ужасающем облике в сочетании с «транзи» выглядят естественно, в отличие от контрастирующего сочетания цельной одежды Антонио Амати, так же как и читающегося под ней тела и его мертвого черепа. Мантия доктора полностью скрывает фигуру, за исключением стоп и кистей рук, оставляя ощущение объемной плоти, что выглядит контрастом при сравнении со свисающими тряпками, как это показано на бесчисленных скелетах «Плясок Смерти». Формула, при которой на фигуру никогда не надевается одежда, является одной из составляющих образа «транзи», подчеркивающей смиренность умершего и никогда не делающей его образцом для подражания, поскольку «обнаженная фигура имела двоякое значение: обнаженная в результате греха, но также и при подготовке к воскресению» [\[4, p. 53\]](#).

Анализируя перечисленные сюжеты, мы прежде всего замечаем одну существенную основу: они все объединяются понятием двойника. «Представление в двойственной

форме в целом соответствует дуалистическому мышлению Средневековья и особенно противоположной дидактике его более поздних веков. Две стороны усиливаются в противостоянии и иллюстрируются как противоположности. То же самое происходило и с изображениями надгробий начиная с 13 века» [\[11, p. 258\]](#). Амбивалентное восприятие фигур «транзи», также, как персонажей «Легенды» или «Танцев Смерти», рассчитано на шокирующе-отстраненный эффект, постепенно сменяющийся неимоверной притягательностью образа. Сама сложность восприятия определяется ещё и тем, что «представить смерть — значит представить отсутствие. Ни один жанр искусства не взаимодействует с этим парадоксом более продуктивно или проблемно, чем надгробный памятник» [\[12, p. 162\]](#). Современный взгляд на жуткий вид транзитных гробниц на первый взгляд не оставляет шансов для ведения каких-либо дискуссий, предполагая только то, что мы перед собой видим, а именно разложившееся мертвое тело. Истинное же значение всегда включает сумму всевозможных факторов, при которых пожелания заказчика и мастерство исполнителя могут вовсе и не являться определяющими, отдавая лавру первенства тому культурному фону, из которого произрастает данный объект. В своем невысказанном послании современности эти памятники кажутся предельно понятными, однако на исходе средних веков это послание было существенно другим. «Гробницы транзи, бросая вызов, разоблачали мифы и молчаливую благопристойность средневековых захоронений. Они олицетворяли анти – приличия, которые могли развиваться только со ссылкой на ранее существовавшие нормы демонстрации. К пятнадцатому веку в Западной Европе сформировалась беспрецедентно развитая визуальная культура смерти и культ памяти, которые, как это ни парадоксально, служили все чаще отрицанию реальности смерти» [\[13, p. 151\]](#). Пришедшая на смену эпоха Ренессанса с ее концептуальной проблемой постановки человека в центр мироздания не могла не отразиться на трансформации образа «транзи», отринув средневековый принцип собственного отрицания и направив общий вектор на прославлении личности. Это наиболее отчетливо проявляется в одной из самых известных скульптур, по-новому воспроизводящих форму «транзи» — памятнике Рене де Шалону 1544 года (Илл. 11), установленному в церкви Сент-Этьен в Бар-ле-Дюк. Доктрина всеобщей тленности пересматривается здесь как необходимый шаг к возрождению. Отвратительный труп с его рваной свисающей с костей плотью стоит прямо, а рука, сжимающая сердце, протягивает его вверх к небу. Этот жест преданности Богу выражает свою уверенность в последующем воскресении мертвых. В этом случае жесты имеют определенную патетическую интерпретацию, которую можно трактовать как веру — обращенный вверх взгляд, надежду — прижатую к груди правую руку, любовь — вознесенное к Богу сердце. Таким образом, скульптура сама становится символом вечной жизни, что вновь возвращает нас к положительной символике надгробных памятников XIII – начала XIV веков. Пессимистическое напоминание о человеческой смертности было преобразовано в положительное подтверждение вечной жизни. «Транзи сыграли жизненно важную роль в выражении надежды на спасение души умершего, роль, которая сама по себе эволюционировала от символа смирения и раскаяния умершего до символа самого воскресения его тела» [\[4, p. 53\]](#). На примере памятника Рене де Шалону можно зафиксировать, как была отринута одна из главных доктрин, напоминание о которой красной нитью проходило как в гробницах «транзи», так и во всех сериях «Плясок Смерти» - кадавр больше не является пассивной пищей для червей, но активно утверждает свою веру.

Еще одно главное отличие от традиционных лежащих надгробных скульптур предшествующих столетий заключается в том, что памятник установлен вертикально, а динамичные элементы придают некоторое сходство с фигурами «Плясок Смерти», но с

одной существенной разницей. В их длинной веренице танцоров мы не найдем столь возвышенного и обоснованного пафоса, присущего «транзи» Рене де Шалона. И только в середине XIX века можно будет вновь увидеть драматически-философскую интерпретацию смерти в серии «Плясок» Альфреда Ретеля, когда ее образ будет переживать новый яркий расцвет.

Подводя итог можно сделать вывод, что анализируя развитие иконографии Плясок Смерти, мы имеем дело с совокупностью множества факторов. Если от «Легенды о трех живых и трех мертвых», подкреплённой литературными источниками «Пляски Смерти» унаследовали оживленный образ кадавров, скульптуры «Транзи» дают мертвый эквивалент, отрицающий надежду на воскрешение в момент его созерцания. Изображение скелета, менее отталкивающие в визуальном плане появится позднее и, как итог, получит собственную интерпретацию. Полностью перевернувшие представление о надгробных памятниках скульптуры «транзи», тип которых был рожден как один из результатов страшных потрясений прошедших по Европе эпидемий, стали первым именно средневековым шагом к наглядности проклятия плоти как материальным оковам Души, шагом, в духовном плане в конечном итоге приведшим к появлению иконографии «Плясок Смерти».



Иллюстрация 1. Надгробие сэра Джона Голафра. (фрагмент). Файфилд, Осфордшир. 1442.

Источник

изображения:

https://ru.fishki.net/picsw/082012/17/post_anti/nadgrobiya/nadgrobiya-0023.jpg



Иллюстрация 2. Надгробие Вольфганга фон Шлейнитца, 1523 г. Массейн. Церковь св. Афра.

Источник изображения:

https://picryl.com/media/12593-meissen-1911-grabmal-in-den-kreuzgangen-des-franziskaner-klosters-bruck-0170f6?__cf_chl_tk=I5Z2Le5xemCE0EV1AvB6pCNHjkY0_dXR4VvqIL0ns7I-1730712193-1.0.1.1-MQ57zonzIMi_IWig3gyEKbDQS0dn0jw3ivC68JoEnI0

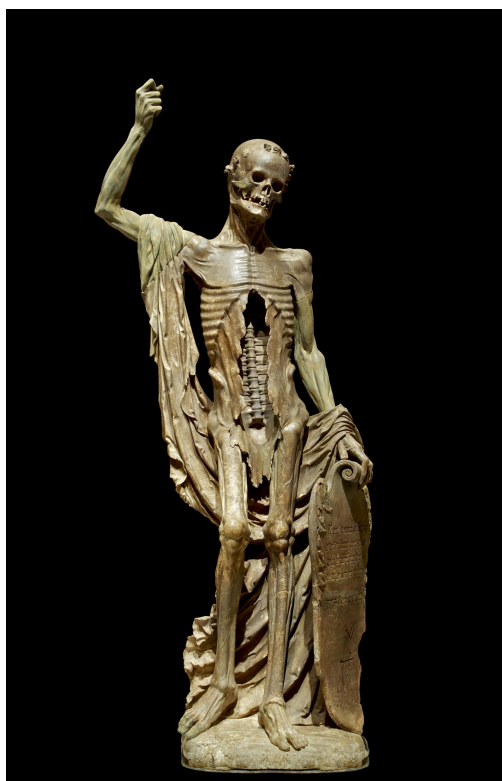


Иллюстрация 3. Статуя Смерти-транзи с кладбища Невинных в Париже. ок. 1530 г. Париж. Лувр.

Источник изображения: <https://pixy.org/src/477/4774257.jpg>



Иллюстрация 4. «Князь мира сего» (Искуситель). Статуя портала собора в Стасбурге. XIII в. Фото автора.



Иллюстрация 5. «Госпожа мира» (Фрау Вельт). Вид сзади. Собор в Вормсе. XIII в. Фото автора.



Иллюстрация 6. Надгробие Франсуа и Де Ла Сарра. 1363 г. Церковь Ла-Сарра, кантон Во, Швейцария.

Источник

изображения:

https://moodle2.units.it/pluginfile.php/333266/mod_resource/content/1/François%20de%20la%20Sarraz_pietra%20sepolcrale_1363.jpg



Иллюстрация 7. Бронзовая надгробная плита brass Вультера Купмана из Собора Спасителя в Брюгге. 1387 г. 251.46 x 133.4 см., Лондон. Музей Виктории и Альберта.

Источник изображения: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1054531/brass-rubbing-unknown/?carousel-image=2018KT0706>



Иллюстрация 8. Памятник «транзи» кардинала Жана Ла Гранжа. 1403 г. Авиньон. Музей Петит Палас.

Источник изображения: <https://corps.crac.bzh/1/16/3/img/1.16.3.2.jpg>



Иллюстрация 9. Двойная гробница архиепископа Генри Чичеле. 1424–1426 гг. Кентерберри. Кафедральный собор.

Источник изображения:

<https://forum.arimoya.info/attachments/tombchic-jpg.73762/>



Иллюстрация 10. Могильная плита Антонио Амати. XV в. Флоренция. Санта Тринита.

Источник

изображения:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Santa_trinita%2C_controfacciata%2C_lastra_tombale_di_giovanni_di_antonio_amati%2C_attr._ad_antonio_del_Pollaiolo.JPG



Иллюстрация 11. Лижье Ришье. Транзи Рене де Шалона. Бар-ле-Дюк. ок. 1547 г. Церковь Сент-Этьен.

Источник

изображения:

<https://i.pinimg.com/736x/19/c9/f5/19c9f59bb074ee30afd6efa107c84085.jpg>

Библиография

1. Mâle E. L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris: A. Colin, 1908. 558 p.
2. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / пер. с фр. В. К. Ронина. М., Прогресс Академия, 1992. 536 с.
3. Panofsky E. Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini. New York: H.N. Abrams. 1964. 319 p.
4. Cohen K. Metamorphosis of a death symbol: The Transi tomb in the late Middle Ages and the Renaissance. Berkeley: Univ. of California press, 1973. 315 p.
5. Откровение Иоанна Богослова. Апокалипсис. СПб.: Вита Нова. 2015. 288 с.
6. Caciola N. Revenants and Ritual in Medieval Culture. // Past & Present. 1996. No. 152. Pp. 3–45.
7. Dordevic J. Made in the skull's likeness: of transi tombs, identity and memento mori. Journal of Art Historiography. Birmingham. 2017. No. 17. Pp. 1–19.
8. Morganstern A. The La Grange Tomb and Choir: A Monument of the Great Schism of the West // Speculum, Jan., Vol. 48. 1973. No. 1. Pp. 52–69.
9. Канторович Э. Два тела короля: исследование по средневековой политической теологии / пер. с англ. М. А. Бойцова, А. Ю. Серегинной, М.: Институт Гайдара, 2014. 744 с.
10. Park K. The Life of the Corpse: Dissection and Division in Late Medieval Europe. Journal of the History of Medicine and Allied Sciences 50. 1995. Vol. 50. Pp. 111–132.
11. Bauch K. Das mittelalterliche Grabbild: Figiirliche Grabmal der 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa. Berlin, New York: de Gruyter, 1976. 396 p.

12. Bass M. The transi tomb and the genius of sixteenth-century Netherlandish funerary sculpture. // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art. 2017. Vol. 67. Pp. 160–187.
13. Binski P. Medieval Death: Ritual and Representation. London. British Museum Press. 1996. 224 p.

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 «Иконография скульптуры «транзи» и ее влияние на образы «Плясок Смерти»», в которой проведено исследование вариативности средневекового образа смерти в местах погребения и предметах изобразительного искусства.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что появившаяся в конце XIV века в северной части Европы и практически исключенная из итальянского искусства гробница «транзи» дает интерпретацию смерти как мрачную реалистичную картину физического разрушения в отличие от кадавров «Плясок Смерти», в которых покойные лица и идеализированная безмятежность образов передавали ощущение смирения и богобоязненности, надежду на спасение и уверенность в Божьей милости.

В соответствии с поднимаемыми в статье проблемами цель исследования заключается в изучении трансформации образа смерти в средневековом религиозном искусстве.

Методика исследования строится на основе комплексного подхода, включающего в себя как общенаучные методы описания, анализа и синтеза, так и компаративный, семиотический, стилистический и иконографический анализ. Теоретической основой исследования выступают труды таких ученых как Канторович Э.Х, Бински П., Коэн К., Ваух К. и др. Эмпирической базой служат образцы средневековой скульптуры, итальянских и немецких надгробий.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая исследования: во введении отсутствует постановка проблемы, автором статьи не представлена информация по актуальности и научной новизне исследования. Не проведен библиографический анализ, не представлено исследование степени научной проработанности изучаемой проблематики. Вследствие отсутствия данных материалов затруднительно делать заключение о научной новизне исследования и его теоретической значимости. Практическая значимость может состоять в возможности применения результатов исследования при анализе и атрибуции предметов средневекового религиозного искусства аналогичного типа.

Автор прослеживает истоки европейской надгробной скульптуры до этрусских гробниц. Однако, как отмечает автор, средневековые надгробные ансамбли являлись частью общей церковной архитектуры и воспринимались в тесной связи с окружающим пространством, что символизировало быстротечность жизни, призыв к покаянию и просто страх наказания за грех. Изображение «Плясок смерти» имело подобную функцию и символику.

Автор объясняет стремительную популяризацию образов «транзи» и «Пляски Смерти» такими социокультурными факторами как эпидемия чумы в Европе середины XIV века и учение катаров о греховности всего материального.

На примере стилистического и иконографического анализа скульптур «Искуситель», «Фрау Вельт», «транзи» Франсуа де ла Сарры церкви Ла-Сарраз кантона Во в Швейцарии, гробницы французского кардинала Ла Гранжа в Авиньоне, погребальных

плит («Брасс»), изображений смерти и мертвого человека в «Плясках смерти» и в «Легенде о трех живых и трех мертвых», автор выделяет одну существенную основу: они все объединяются понятием двойника.

Автор отмечает и различие в восприятии образов «транзи» современным и средневековым представителем: если для современного человека скульптура «транзи» представляет собой жуткое полуразложившееся тело и не является предметом дискуссий, то в период позднего Средневековья данный образ олицетворял собой символ вечной жизни, образец визуальной культуры смерти и культа памяти. Главное отличие скульптур «транзи» от традиционных лежащих надгробных скульптур предшествующих столетий автор видит в том, что памятник установлен вертикально, а динамичные элементы придают некоторое сходство с фигурами «Плясок Смерти».

В завершении автором представлен вывод по проведенному исследованию, который включает все ключевые положения изложенного материала.

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение особенностей трансформации религиозных художественных канонов 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 13 источников, в большинстве иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору следует оформить библиографию в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Автор выполнил поставленную цель, показал глубокие знания изучаемой проблематики, получил 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 недоработок.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Ван Ю., Будкеев С.М. Художественное мышление эпохи Сун и его визуальное воплощение в пейзажной живописи // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.76001 EDN: PQWEKR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76001

Художественное мышление эпохи Сун и его визуальное воплощение в пейзажной живописи

Ван Юйлин

аспирант; институт гуманитарных наук; Алтайский государственный университет
656049, Россия, Алтайский край, г. Барнаул, пр-кт Ленина, д. 61

✉ 1255132097@qq.com



Будкеев Сергей Михайлович

доктор искусствоведения

доцент; институт гуманитарных наук; Алтайский государственный университет
656038, Россия, Алтайский край, г. Барнаул, ул. Димитрова, д. 66

✉ lwlm@yandex.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.9.76001

EDN:

PQWEKR

Дата направления статьи в редакцию:

24-09-2025

Аннотация: Предметом настоящего исследования является эстетическая концепция и культурная ценность пейзажной живописи эпохи Сун, представляющей собой один из высших этапов развития традиционного китайского искусства. Объектом выступают художественные практики, стилевые особенности и визуально-философские подходы, воплощённые в произведениях таких мастеров, как Фань Куань, Го Си, Ма Юань и Ся Гуй. Автор подробно исследует специфику «пустоты» как композиционного и смыслового элемента, символику природных мотивов – гор, воды, деревьев и тумана, – а также значение вертикальной перспективы и свободного пространства в формировании

мировоззренческой картины. Особое внимание уделяется трансформации образа художника как интеллектуала и посредника между природой и Дао, что демонстрирует культурный сдвиг в понимании роли искусства. Анализируются различия между северной и южной школами, а также институциональная роль Академии живописи. Методология основана на междисциплинарном подходе, включающем искусствоведческий анализ, философскую герменевтику и элементы культурной компаративистики. Научная новизна данного исследования заключается в акценте на смысловую активность пустоты как ключевого элемента художественного мышления эпохи Сун. Впервые в рамках одной работы комплексно рассмотрены не только формальные особенности композиции, но и их философско-эстетические основания, связанные с идеями Дао, наблюдением за природой и отстранённым созерцанием. В качестве вывода подчеркивается, что сунская пейзажная живопись явилась не только вершиной технического мастерства, но и формой культурной медитации, формирующей представление о гармонии человека и мира. Статья демонстрирует, что эти художественные идеи оказали долговременное влияние на традиции последующих династий Юань, Мин и Цин и продолжают интерпретироваться в контексте современного диалога между Востоком и Западом. Исследование способствует углублённому пониманию эстетических кодов китайской культуры и расширяет поле межкультурного искусствоведческого анализа.

Ключевые слова:

художественное мышление, эпоха Сун, пейзажная живопись, философия Дао, эстетика пустоты, визуальная символика, китайская живопись, культурная традиция, образ художника, межкультурное влияние

Введение

Эпоха Сун (960–1279 гг.) занимает особое место в истории китайской культуры и искусства. Именно в этот период происходят глубокие трансформации не только в политической и социальной сферах, но и в сфере художественного мышления. Переосмысление места человека в космосе, стремление к внутреннему созерцанию и философскому осмыслению реальности способствовали возникновению новой эстетической парадигмы, которая наиболее ярко отразилась в пейзажной живописи. Отказ от внешней декоративности в пользу глубокого смыслового наполнения, утонченность формы, внимание к пустоте и композиционному дыханию стали чертами того художественного сознания, которое сформировалось под влиянием конфуцианства, буддизма и даосизма. Сунская живопись, особенно в жанре «шаньшуй» (山水 горы и воды), перестаёт быть лишь репрезентацией природы: она становится пространством философского самовыражения, способом созерцательного постижения Дао и метафорой внутреннего состояния художника.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью комплексного осмысления сунской художественной системы как феномена, находящегося на пересечении философии, эстетики и живописной практики. В условиях современного мультикультурного и визуально перенасыщенного общества обращение к принципам сунского мышления позволяет не только углубить понимание восточной традиции, но и предложить альтернативные модели взаимодействия человека с природой, пространством и образом. Сунская пейзажная живопись, насыщенная символизмом и структурной утончённостью, демонстрирует уникальный пример интеграции формы и

содержания, где визуальный язык функционирует как продолжение интеллектуального и духовного поиска. Исследование такого опыта актуально не только для искусствоведения, но и для междисциплинарных гуманитарных направлений, стремящихся к постижению культурных оснований образного мышления.

Целью настоящего исследования является выявление особенностей художественного мышления эпохи Сун и анализ способов его визуального выражения в пейзажной живописи. В фокусе то, как философские категории (такие как Дао, «естественность», «пустота», «созерцание») находят своё отражение в пластическом языке живописных произведений, в композиционных решениях, в трактовке пространства и формы, а также в новой модели авторства, характерной для сунской традиции.

Объектом исследования выступает пейзажная живопись эпохи Сун, а предметом философско-эстетические основания и визуальные приёмы, посредством которых реализуется художественное мышление данной эпохи. Акцент будет сделан на сопоставлении произведений Северной и Южной школ, выявлении ключевых стилистических особенностей, а также рассмотрении фигуры художника как культурного посредника между природным и метафизическим измерением.

Методологическая основа работы опирается на комплекс искусствоведческих и философско-герменевтических подходов. Используются методы визуального анализа живописных произведений, символического толкования образов, сопоставления стилистических школ, а также философская интерпретация категории образа в китайской эстетике. Такой междисциплинарный подход позволяет раскрыть не только формальные особенности сунской живописи, но и те глубинные ментальные структуры, которые определяли характер художественного мышления времени.

Таким образом, обращение к визуальной культуре эпохи Сун позволяет рассмотреть живопись как форму интеллектуального действия, как зеркало философских поисков времени и как модель культурной памяти, способную актуализироваться в современном художественном дискурсе.

Теоретическая основа исследования

Формирование художественного мышления эпохи Сун (960–1279 гг.) невозможно рассматривать вне влияния трёх ключевых философско-религиозных систем: даосизма, конфуцианства и буддизма. Эти учения, вступая в диалог друг с другом, создают уникальную ментальную и эстетическую среду, в которой визуальное искусство перестаёт быть просто изображением и становится способом постижения мира и себя.

Как указывают Е.А. Лактионова и Ю.А. Мартынова, эпоха Сун стала временем «религиозного синкретизма», в котором даосские представления о гармонии, недеянии (у-вэй) и пустоте стали органической частью культурного кода живописи, поэзии и литературы [\[1\]](#). Это отразилось в визуальной эстетике живописных композиций, где пустота (сюй, 虛) не противопоставляется полноте, а становится равноправной формой выражения.

Особое значение приобретают такие даосские категории, как Дао (путь), цзыжань (естественность) и сюань (таинственное). По мнению Ван Юйси и Ткача, именно они составляют онтологическую основу художественной практики, пронизывая как стилистику, так и семантику изображения природы в пейзажной живописи [\[2\]](#). Эти категории не столько описываются в живописи, сколько воплощаются через композиционные и технические приёмы, включая отказ от линейной перспективы и

стремление к многоплановости взгляда.

Даосская концепция «искусства ради искусства» как формы духовного выражения подчёркивается и в современных исследованиях философии се-и. В статье Чжао Шаолу, Тянь Сяолэя и Гомбоева М. И. указывается, что живопись эпохи Сун становится не просто формой эстетического высказывания, но и способом философской репрезентации «ментальных установок» китайской цивилизации [3].

Как подчёркивает Тан Цзин, художественные характеристики китайской пейзажной живописи в стиле се-и это не столько техника, сколько отражение даосской, конфуцианской и буддийской мысли, особенно в аспекте «свободного выражения духа» художника [4]. Здесь отсутствует стремление к миметическому изображению напротив, на первый план выходит «внутреннее содержание», передаваемое через «одушевлённый мазок», спонтанность композиции и значимость пустого пространства.

Таким образом, философско-эстетическая основа художественного мышления Сунской эпохи представляет собой комплекс смыслов, объединяющих космологию, этику и образное мышление, находящее своё воплощение в визуальном искусстве.

Если в китайской живописи династий Тан и более ранних периодов ещё можно усмотреть стремление к описательности, то с эпохи Сун происходит коренной сдвиг от натуралистического изображения к философскому созерцанию, где главной задачей становится передача не внешнего облика объекта, а его духа «шэнь» (神).

Одним из краеугольных принципов пейзажного мышления эпохи Сун становится понятие «чуаньшэнь» (传神) «передача духа» о чём в ряде источников говорится как о художественной норме эпохи [4, 5]. Как отмечает Ли Ц. в статье о даосских образах, визуальное выражение должно быть «минимальным, но наполненным внутренним содержанием» мазок в живописи воспринимается как продолжение дыхания, как след энергии ци [6].

А.Н. Коробова прямо ссылается на влияние мастеров сунской школы и их метод духовного соприсутствия с природой, где картина становится актом сонастройки с космосом, а не иллюстрацией физического пространства [7].

Методологическая парадигма художников эпохи Сун включает в себя не только созерцательную практику, но и строго философскую установку на «постижение Дао через образ», что выражено в стремлении к простоте, «небрежности», лаконичности мазка, в котором заключена вселенная. Это находит подтверждение в исследованиях китайских авторов, таких как Чжао Шаолу, Тянь Сяолэя и Гомбоева М. И., которые интерпретируют се-и как особую философскую систему, обладающую собственной терминологией и системой представления смысла [3].

Именно эстетическая пустота, недосказанность и интуитивность изображения в картинах эпохи Сун формируют особую модель мышления, где визуальное становится неотъемлемой частью философской практики. В контексте метафизического искусства, как отмечает Н.А. Кормин, эстетика это не просто чувственное восприятие, а «форма постижения сверхопытных оснований» идея, созвучная китайскому пониманию пустоты как генеративного начала [8].

Таким образом, живопись эпохи Сун это не просто художественная практика, а метод постижения мира, сродни духовной медитации. В ней соединяются ощущение ритма,

дыхания, пустоты и смыслового напряжения всего того, что делает китайский пейзаж не просто изображением, но пространством мышления и трансценденции [\[9, 10\]](#).

Пейзажная живопись эпохи Сун достигла своего расцвета и приобрела самостоятельный философско-художественный статус, став пространством визуального мышления. Одним из важнейших отличий художественной культуры этого периода стало формирование двух направлений: Северной и Южной школы, различающихся не только стилем, но и мировоззренческой установкой. Эти школы стали не просто техническими традициями, они отразили культурный ландшафт времени и воплотили фундаментальные идеи китайского миропонимания.

Результаты и обсуждения

Северная школа сформировалась в условиях политической стабильности Северной Сун (960–1127 гг.) и была тесно связана с императорской Академией живописи. Её характеризует монументальность, архитектурность композиции, стремление к тотальной картине мира. Художники этой школы создавали пространственные вертикали, выражающие универсальный порядок и субординацию.

Наиболее значимой фигурой считается Фань Куань (范寬), автор шедевра «Путешественники среди гор и потоков» (《谿山行旅圖》), ок. 1000 г. Картина представляет собой вертикальный свиток (206 × 103 см, тушь на шёлке), в центре которого возвышается массивная гора-символ Дао и гармонии мира. Человеческие фигуры внизу едва различимы, подчеркивая ничтожность человека перед вселенским порядком. Горы здесь не просто пейзаж, это метафора внутреннего состояния, отражение недостижимого космоса.

Другой выдающийся представитель Го Си (郭熙), придворный художник и теоретик живописи, автор трактата «Записки о живописи» (《林泉高致》). В его картине «Ранняя весна» (《早春圖》, 1072) пейзаж строится по принципу «трёх далей» — высокогорной дали (гаоюань), горизонтальной дали (пинъюань) и глубинной дали (шэньъюань). Пространство распадается на слои, как ступени умозрительного подъёма к истине. Его живопись — это не столько наблюдение природы, сколько визуальное выражение философской идеи.

После утраты северных территорий династией Цзинь, культурный центр переместился на юг (Южная Сун, 1127–1279 гг.). Южная школа приобрела камерный, лирический характер. В отличие от монументальности северян, южане стремились к минимализму и выразительности через пустоту, недоговорённость, экспрессию мазка.

Типичными представителями стали Ма Юань (马远) и Ся Гуй (夏珪). Картины Ма Юаня, такие как «Одинокий путник на горной тропе» (《踏歌圖》) и «Любование водопадом» (《观瀑圖》), демонстрируют асимметричную композицию: изображение смещено в нижний угол, большая часть картины оставлена пустой. Пустота — не «отсутствие», а активное пространство созерцания, открывающее внутренний мир зрителя. Мазок у Ма Юаня точен, лаконичен, «сдержан и звонок, как поэзия».

Ся Гуй, в свою очередь, развивал «одноугольную» композицию: живопись словно открывается в одной точке, оставляя остальное пространство во власти тумана, недосказанности. Его «Речной пейзаж после дождя» (《烟雨江南圖》) представляет собой поэтическую метафору южной природы и душевного уединения.

Императорская академия живописи (翰林图画院), основанная при Северной Сун, сыграла

важнейшую роль в институционализации жанра шаньшуй (山水, «горы и воды»). Академия не только обеспечивала профессиональную подготовку художников, но и формировала художественные нормы: подбор сюжетов, стилистика, теория композиции. Император Хуэй-цзун (徽宗, правл. 1100–1125), сам художник и коллекционер, активно покровительствовал живописи и ввёл экзамены для художников, тем самым повысив её статус.

Тем не менее, академизм не подавлял индивидуальность. Многие художники, такие как Го Си и Ма Юань, несмотря на придворный статус, сохраняли личное стилевое лицо и развивали живопись как форму самовыражения, философского диалога с природой.

Таким образом, различие между Северной и Южной школами Сунской живописи отражает не просто стилистические особенности, а глубинные различия в подходе к миру: север это порядок и масштаб, юг поэзия и индивидуальное чувство. Вместе они сформировали двуединую основу китайской эстетики, где живопись становится пространством философской рефлексии и художественной интуиции.

Одной из характерных черт пейзажной живописи эпохи Сун является использование вертикальной перспективы, которая, в отличие от линейной перспективы западного искусства, позволяет выстраивать изображение по принципу восходящего взгляда от земли к небу, от телесного к духовному. Как отмечает Л. Чао, такая композиция отражает не только визуальную традицию, но и философское стремление к Дао, становясь метафорой духовного возвышения [\[11\]](#). Яркий пример знаменитый свиток Фань Куана «Путешествие среди гор и ручьев», где массивные горы поднимаются вертикально, занимая почти весь формат, подчеркивая грандиозность природы и ничтожность человека.

Понятие «свободного пространства» (空, кун), как подчеркивает Ли Сяоцзюнь, играет важную смысловую роль. Пустота не означает отсутствие, а, напротив, становится активным семантическим полем, где проявляется эстетика недосказанности и философского предчувствия [\[12\]](#). Например, в свитке Ма Юаня «Одинокий рыбак в горах» свободное пространство воды и неба создаёт эффект безграничности, побуждая зрителя к самосозерцанию.

Символика гор, воды, тумана и деревьев занимает центральное место в концепции шаньшуй (山水). В китайской живописи горы символизируют постоянство, силу духа и мужское начало (ян), тогда как вода текучесть, податливость и женское начало (инь). Эта бинарность воплощает философию Дао, стремящуюся к гармонии противоположностей. В свитках Го Си, особенно в трактате «Записки о живописи с лесных скитов» (林泉高致), акцентируется именно эта взаимодополняемость: гора не может быть прекрасной без воды, и наоборот.

Образы тумана и облаков придают изображению элемент неопределённости и трансцендентности. Они не заслоняют реальность, а как бы растворяют границы между реальным и воображаемым, создавая двуслойную перспективу визуальную и ментальную. У Ся Гуя эта техника достигла особой выразительности: в его работах формы часто размываются в дымке, передавая ощущение времени, что замирает в моменте.

Особое внимание заслуживает роль деревьев как композиционного и смыслового элемента. Одинокое стоящее дерево может олицетворять отшельника мудреца, удалившегося от мира. Сосна символизирует стойкость и долголетие. В композициях Ма

Юаня дерево часто становится точкой духовного напряжения, где сосредоточена вся энергия картины.

Наконец, категория пустоты (虛) важнейшее понятие в китайской художественной традиции интерпретируется как пространство для созерцания и смысла, а не как визуальная лакуна. Пустота выполняет роль ритмической паузы, позволяющей зрителю вступить в диалог с изображением, а не только воспринимать его визуально. Это делает китайскую живопись не описанием, а медитацией в образах.

Эпоха Сун знаменует собой важнейший перелом в понимании художественного статуса самого художника. В отличие от предыдущих династий, где живописец часто выступал в роли ремесленника при дворе или иллюстратора конфуцианской морали, в сунское время возникает новая культурная модель художник как интеллектуал и созерцатель, обладающий внутренней философской автономией.

Такой художник не просто воспроизводит природу, а вступает с ней в метафизический диалог, стремясь передать её внутреннюю истину, выраженную в движении Дао. Он отказывается от декоративной насыщенности в пользу аскетичной выразительности и ищет гармонию между линией, пустотой и содержанием. В этом контексте пейзаж становится не столько описанием мира, сколько проекцией внутреннего состояния художника, его экзистенциального опыта.

Особое значение приобретает образ отшельника традиционно ассоциируемый с мудрецом, удалившимся от мирской суеты. В живописи Сун этот образ выходит за пределы жанровой аллегии и становится самописанием художника, его внутренним архетипом. Именно художник-отшельник, обитающий в горах, становится символом чистоты, духовной свободы и близости к природе как первооснове мира.

Параллельно формируется модель литературного учёного-художника (вэньжэнь), для которого живопись это не профессия, а форма культурной и моральной самореализации. Этот тип художника соединяет в себе черты поэта, каллиграфа, философа и живописца, преодолевая границы дисциплин и воплощая сунский идеал универсального образования и внутренней цельности. Пейзаж в его исполнении не зеркало действительности, а визуализированная медитация, наполненная интеллектуальной рефлексией и духовным содержанием.

Таким образом, художник эпохи Сун выходит за рамки социокультурных ролей, становясь проводником между природой, культурой и космосом. Его задача не только изобразить внешний мир, но и передать незримое течение Дао, распознаваемое лишь в состоянии глубинного созерцания.

Художественное мышление и визуальный язык, сформировавшиеся в эпоху Сун, оказали долговременное и трансформирующее воздействие на весь последующий ход развития китайского искусства. Прежде всего, это влияние отразилось в практике художников династий Юань, Мин и Цин, где концепции внутреннего переживания природы, созерцательности, недосказанности и игры пустотой стали ключевыми элементами академической и частной живописной традиции.

Особенно в период Юань идеи сунской школы получили новое философское обоснование, когда художники, находящиеся в оппозиции к монгольской власти, использовали пейзаж как способ интеллектуального сопротивления и выражения культурной идентичности. В эпохи Мин и Цин наблюдается одновременно как канонизация сунских образов, так и их сознательное цитирование, создающее особый

диалог между традицией и новым контекстом.

В XX веке наследие сунской живописи оказалось в центре культурного переосмысления. В условиях радикальных трансформаций китайского общества и искусства сунская эстетика выступила символом устойчивости и духовной автономии. Художники-модернисты, обращавшиеся к национальным корням, часто интерпретировали пейзаж как универсальный язык философской глубины, противопоставляемый как социалистическому реализму, так и западному модернизму.

В XXI веке сунская живопись продолжает актуализироваться не только в творчестве современных китайских художников, но и в межкультурных музейных диалогах, где она воспринимается как носитель уникального визуального кода. Современные экспозиции и кураторские практики стремятся подчеркнуть не репрезентативный, а метафизический характер сунского пейзажа, переводя его из этнографического в универсально-философский контекст.

Таким образом, историко-культурное наследие сунской живописи это не замершая традиция, а живой и развивающийся культурный код, способный к диалогу с различными эпохами, эстетическими парадигмами и мировоззренческими системами. Она продолжает играть роль ценностного ориентира и эстетического эталона, актуального как для китайской, так и мировой художественной культуры.

Заключение

Проведённое исследование художественного мышления эпохи Сун позволило выявить его глубоко философский и символический характер, основанный на синтезе даосских, конфуцианских и буддийских мировоззренческих установок. Центральным элементом этого мышления стала идея пейзажа как неотъемлемой части внутреннего духовного опыта художника, выступающего в роли не только созерцателя природы, но и посредника между человеком и Дао.

Анализ живописной практики Сунской эпохи на примере творчества таких мастеров, как Фань Куань, Го Си, Ма Юань и Ся Гуй, позволил установить ключевые визуальные принципы пейзажной композиции: вертикальную перспективу, символизм пустоты, взаимодействие светлого и скрытого, органичное сочетание реального и метафизического. Эти принципы не только формировали уникальную эстетику сунской школы, но и задали вектор развития китайского пейзажа на столетия вперёд.

Особое внимание было уделено роли художника в культурном контексте эпохи Сун: отшельник, интеллектуал, вэньжэнь превращается в культурного героя, чья живопись становится формой философского высказывания. Тем самым пейзажная живопись эпохи Сун утрачивает свою зависимость от натуралистической мимесиса и превращается в пространство смыслов, созерцания и духовного диалога.

Наконец, прослежено влияние сунской живописи на последующее искусство династий Юань, Мин, Цин, а также её переосмысление в XX–XXI веках, включая взаимодействие с западной эстетикой и музейными практиками. Это доказывает, что художественное мышление эпохи Сун не только сохраняет актуальность, но и продолжает влиять на формирование современной визуальной культуры.

Таким образом, художественное наследие эпохи Сун представляет собой не только историко-эстетический феномен, но и универсальную парадигму художественного мышления, способную к межкультурному и межвременному диалогу.

Библиография

1. Лактионова Е.А., Мартынова Ю.А. Влияние философско-религиозных учений на культуру Китая эпохи Сун (960-1279 гг.) // Современные востоковедческие исследования. 2021. Т. 3, № 2. С. 200-205.
2. Ван Юйси, Ткач Д.Г. Дух философии в традиционном китайском искусстве // Тенденции развития науки и образования. 2022. № 7. С. 134-137.
3. Чжао Ш., Гомбоева М.И., Тянь Сяолэй. Современная китайская живопись се-и: философский и историко-культурный контекст // Манускрипт. 2025. Т. 18, № 1. С. 413-422.
4. Тан Цзин. Интерпретация китайской живописи в стиле Се-и // Художественное образование и наука. 2022. № 2. С. 31.
5. Чжао Ш. Даосские образы в художественной культуре Се-и // Культура и искусство. 2024. № 9. С. 81-94. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.9.71439 EDN: FXWFRX URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71439
6. Ли Ц. Визуальное и техническое переосмысление художественных традиций Се-и в современной китайской масляной живописи // Культура и искусство. 2025. № 8. С. 101-118. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.8.71450 EDN: VTVVXQ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71450
7. Коробова А.Н. Влияние живописи эпохи Сун на формирование Фэн Цицзя как художника-пейзажиста // Китай и Восточная Азия: философия, литература, культура. Материалы XXV Междунар. конф. Москва: ИКСА РАН, 2024. № 1(12). С. 181-215.
8. Кормин Н.А. И. Кант: эстетика и метафизика как наука // Философия и культура. 2023. № 10. С. 1-53. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.10.43687 EDN: XRZQGM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43687
9. Хэйцзюнь, Л. Типы и выражения китайской живописи в архитектуре во время династии Сун / Л. Хэйцзюнь // Научный поиск в сфере современной культуры и искусства: Материалы научной конференции профессорско-преподавательского состава Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, 26 ноября 2020 года. Редколлегия: Н.В. Карчевская (пред.) [и др.]. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2021. С. 149-156.
10. Дэн Ц. Псевдоиероглифическая живопись и философия пейзажа в Китае 1980-х // Вестник ЮУрГУ. Серия "Социально-гуманитарные науки". 2025. Т. 25, № 3. С. 38-47. DOI: 10.14529/ssh250305.
11. Чао Л. Культурная ценность традиционной китайской живописи // Общество: философия, история, культура. 2023. № 3. С. 211-216. DOI: 10.24158/fik.2023.3.33.
12. Ли Ц. Визуальное и техническое переосмысление художественных традиций Се-и в современной китайской масляной живописи // Культура и искусство. 2025. № 8. С. 101-118. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.8.71450 EDN: VTVVXQ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71450

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемый текст «Художественное мышление эпохи Сун и его визуальное воплощение в пейзажной живописи» представляет собой попытку комплексного осмысления сунской художественной системы как феномена, находящегося на пересечении философии, эстетики и живописной практики, исследование таким образом

носит междисциплинарный характер. Предметом исследования являются философско-эстетические основания и визуальные приёмы художественного мышления эпохи Сун (X-XIII вв.), особое значение автор придает выявлению различий визуальных приемов и эстетического наполнения Северной и Южной школ. Композиционно работа выстроена логично и последовательно: за довольно подробным рассмотрением теоретической основы исследования следует обращение непосредственно к живописи эпохи Сун, причем автор практикует именно комплексное рассмотрение явления, указывая на исторически-политический, философский, социальный и пр. контексты развития живописной школы Сун, эстетические подходы и др. В заключительной части работы автор обращает внимание на культурное переосмысление живописи Сун в современном Китае, правда делается это тезисно, автор упоминает об этом явлении, но не детализирует его. Вообще обращение автора к заявленной теме достаточно компактно по объему, обозначает основные характеристики, приемы, тенденции, сохраняя при этом значительный потенциал для расширения и углубления в изучении заявленной темы. Так, если заявленное автором важнейшее отличие художественной культуры этого периода в виде наличия «двух направлений: Северной и Южной школ, различающихся не только стилем, но и мировоззренческой установкой» в тексте работы вполне успешно выявлено и обозначено, то заявленное автором в заключении «влияние сунской живописи на последующее искусство династий Юань, Мин, Цин, а также её переосмысление в XX-XXI веках, включая взаимодействие с западной эстетикой и музейными практиками» в работе практически не раскрывается. Библиографический список работы довольно ограничен по объему (12 пунктов), при том что объектом исследования является достаточно большой и значимый период китайской истории, которому посвящены не только китайские, но и англоязычные исследования. Тем не менее, в целом работа выполнена на должном научно-методическом уровне, основные задачи автором достигнуты, выводы обоснованы и четко сформулированы, причем именно как выводы междисциплинарного исследования художественного феномена ("....исследованиепозволило выявить глубоко философский и символический характер, основанный на синтезе даосских, конфуцианских и буддийских мировоззренческих установок. Центральным элементом этого мышления стала идея пейзажа как неотъемлемой части внутреннего духовного опыта художника, выступающего в роли не только созерцателя природы, но и посредника между человеком и Дао. Анализ живописной практики Сунской эпохи ..позволил установить ключевые визуальные принципы пейзажной композиции: вертикальную перспективу, символизм пустоты, взаимодействие светлого и скрытого, органичное сочетание реального и метафизического"). Работа рекомендуется к публикации.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Филоненко Н.С., Третьякова М.С., Типикин В.В., Казакова Н.Ю. «Телесно-ориентированная» пропедевтика в дизайне: ритмически-композиционные приемы формообразования // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.71992 EDN: QCWNWE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71992

«Телесно-ориентированная» пропедевтика в дизайне: ритмически-композиционные приемы формообразования

Филоненко Надежда Сергеевна

ORCID: 0000-0003-1459-9272

кандидат искусствоведения

доцент кафедры графического дизайна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет

620075, Россия, Свердловская область, г. Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23

✉ philonenkonadezhda@mail.ru



Третьякова Мария Сергеевна

ORCID: 0000-0001-7385-6609

кандидат искусствоведения

доцент кафедры графического дизайна, Уральский архитектурно-художественный университет

620075, Россия, Свердловская область, г. Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23

✉ mashanadya@gmail.com



Типикин Владимир Владимирович

профессор; кафедра графического дизайна; Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алферова

620075, Россия, Свердловская область, г. Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23, каб. 325

✉ vovok4@rambler.ru



Казакова Наталья Юрьевна

ORCID: 0000-0003-0006-1412

доктор искусствоведения

профессор кафедры системного дизайна, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина

119071, Россия, г. Москва, ул. Малая Калужская, 1

✉ kazakova-nu@rguk.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.9.71992

EDN:

QCWNWE

Дата направления статьи в редакцию:

15-10-2024

Аннотация: Актуальность исследования обусловлена игнорированием темы телесности в дизайнерской пропедевтике, что делает невозможным переосмысление и развитие в соответствии с требованием времени авангардной теории композиции. Авторы статьи отмечают, что принятая за эталон в отечественной пропедевтике линейная логика построения композиции справедливо критикуется сегодня зарубежными исследователями за редукционизм. По словам авторов, если на Западе доминирует интерес к нелинейной логике построения композиции на основе итеративной математики фракталов, то восточные проектировщики ищут свое конкурентное преимущество на международной арене, обращаясь к тонкой дифференциации опыта и используя вместо геометрических связей форм ритм пустого и наполненного. С точки зрения авторов исследования, «восточный подход» является продуктивным для развития телесной чувствительности проектировщика к форме как результату композиционного формообразования, а, следовательно, в том или ином виде он может быть применен в отечественных пропедевтических курсах. Цель исследования заключается в том, чтобы на примере конкретных упражнений по композиции показать актуальное, по мнению авторов, направление развития «телесно-ориентированной» пропедевтики в дизайне. В качестве инструментов развития телесной чувствительности проектировщика авторы рассматривают составление стихотворений, содержащих паузы, поскольку эти паузы, с одной стороны, дают время слушателю воспринять стихотворение всем телом, а с другой – позволяют ему ощутить единотелесную связь с миром: ощутить связь между вещами, между людьми, между вещами и людьми. Визуальным воплощением пауз является «избыточное» («плотное») пустое пространство между элементами изображения или между материальными объектами, поэтому в качестве пропедевтических упражнений авторы предлагают создавать композиции, в которых акцент ставится на «движении» пустого пространства. В конце статьи авторы обращаются к структурной основе композиции, позволяющей рассматривать ее как «сило-форму», так как композиция связывает между собой элементы с помощью пустого пространства, которое позволяет зрителю ощутить «силовые линии», превращающие композицию в единый организм. В заключении авторами подчеркивается значимость «телесно-ориентированной» пропедевтики, позволяющей проектировщику опираться на устойчивое основание, не уходя в редукционизм, а также – видеть неочевидные соотношения между разными элементами реальности и предвидеть развитие складывающихся ситуаций.

Ключевые слова:

пропедевтика в дизайне, композиционное формообразование, ритмическая композиция, композиционные приемы, телесно-ориентированный дизайн, воплощенное проектное мышление, поэтическая восприимчивость, восточный подход, японский дизайн, китайский дизайн

В науке о дизайне под композицией принято понимать «построение произведения дизайнерского искусства, расположение и связь его частей» [\[1, с. 35\]](#). Поскольку в начале прошлого века это понятие переключалось из теории живописи (где, например, «целостная структура органической ткани не предполагала композиционного целого» [\[2, с. 221\]](#)), формообразование строилось на замкнутых композициях с одним или несколькими композиционными центрами. Однако со второй половины XX в. интерес проектировщиков сместился в сторону незавершенных композиций с четким ритмом.

Традиционное композиционное восприятие критикуется сегодня за редукционизм. В частности, американский исследователь С. Пенни в своей книге "Making sense: cognition, computing, art and embodiment" (2017) пишет, что «точка, линия, плоскость евклидовой геометрии – это [упрощенные] абстракции, не имеющие отношения к миру природы», в отличие от итеративной математики фракталов [\[3, с. 137\]](#). Однако использование фрактальной логики является сегодня не единственным вектором развития теории композиции. Так, японский архитектор Кенго Кума в своей книге "Point. Line. Plane." (2024) описывает «холодное ощущение» от композиций В. Кандинского и говорит, что ему всегда казалось неважным, куда ставить точку или линию, поскольку суть восприятия формы и пространства заключается принципиально в другом [\[4, с. 10\]](#). Речь идет об особом ритме пустого и наполненного, который связан со специфичным для Дальнего Востока пониманием телесности.

Особое, можно сказать, «телесное», понимание ритма сегодня питает восточноазиатский дизайн, который можно назвать «телесно-ориентированным». В пропедевтическом плане «восточный подход» к ритму нам представляется продуктивным для развития телесной чувствительности проектировщика к форме (как восточного, так и западного). Поэтому в рамках статьи, опираясь на «восточный подход», мы хотим наметить «телесно-ориентированное» направление развития пропедевтики в дизайне – на примере конкретных упражнений.

Необходимо отметить, что сегодня и на Востоке, и на Западе существует интерес к «телесно-ориентированному» проектированию. Так, еще в 1980-е гг. на теорию проектирования серьезное влияние оказал «экологический подход» Дж. Гибсона, исследующего телесное восприятие пространства [\[5\]](#). По справедливому замечанию Кенго Кума, подход Дж. Гибсона вместо ориентации зрителя на архитектурную композицию предполагал опору на «текстурность» окружающего мира [\[4, с. 11\]](#). Под влиянием «экологического подхода» Кенго Кума начал использовать в фасадах домов и интерьерах повторяющиеся элементы (яп. «рюси»), а американский архитектор С. Холл, стремясь соединить пространственность с материальностью, разработал концепцию «губчатой» архитектуры.

С 2000-х гг. важную роль в развитии дизайнерской мысли стали играть японские дизайнеры. В частности, дизайнер-график Кэнъя Хара в своей неоднократно издававшейся книге «Дизайн дизайна» (2003) подверг критике «телесный подход» западных проектировщиков. Он подчеркнул, что западный человек мыслит мозгом, то есть головой, в то время как с точки зрения восточной медицины «мозг» есть во всем теле человека, «подобно акупунктурным точкам», поэтому восточноазиатские проектировщики, в отличие от европейских или американских, работают именно с этим рассредоточенным «мозгом» [\[6, с. 64-65\]](#).

Отметим, что наиболее глубоко понятие «тела» в дальневосточной теории

проектирования разработал японский архитектор Тадао Андо. Для него тело (яп. «синтай»), которым обладает также гора или дерево и, собственно, архитектура, есть «прозрачное пространство», «вместилище духа», резонирующего с миром [7]. Добавим, что в проектно-методологическом плане именно «пустотно-резонирующее» тело проектировщика позволяет «проекту» складываться естественным образом (традиционное: «Нагнуь, подберу – и как раз то, что надо! Не буду заимствовать у других...» [8, с. 156]).

Понятие «резонанса» сегодня можно считать одним из ключевых для «телесно-ориентированного» дизайна. К «резонансу» при работе с формой обращаются многие дальневосточные проектировщики. В частности, японский дизайнер международного уровня Токудзин Ёсиока, описывая свой творческий процесс, говорит, что в его сердце «бурлят» еще не оформившиеся вещи, пока, наконец, они не прорываются наружу. При этом он подчеркивает, что форма не важна для него, по словам дизайнера, его проектный подход «отменяет форму» [9, с. 8] (он работает со стеклянными призмами, пластиковыми трубочками и даже со льдом – при создании арт-объектов).

Токудзин Ёсиока также отмечает, что стремится создать вещи, которые трогают сердце человека, вещи, которые «формируют ауру окружающего пространства» [9, с. 35]. По словам дизайнера, такие вещи возникают благодаря какому-то внутреннему ритму, естественным образом, как складки на платье, и этого нельзя добиться с помощью компьютера [9, с. 78] (или с помощью сухого композиционного построения).

В педагогическом плане это значит, что студентам-дизайнерам необходимо сегодня развивать «поэтическую» восприимчивость – об этом прямо говорит американский архитектор-феноменолог С. Холл, когда определяет основную цель обучения студентов на первом курсе [10, с. 78]. В свою очередь, известный за рубежом швейцарский издатель и педагог Л. Мюллер в предисловии к одной из недавних книг подчеркивает, что задача преподавателя дизайнерского вуза сегодня заключается в том, чтобы передать ученику искру, разжигающую его возвышенное воображение [6, с. 6].

1. Развитие поэтической восприимчивости

По тонкому замечанию финского архитектора-феноменолога Ю. Палласмаа, поэтическое восприятие обладает способностью возвращать человека в мир [11, с. 25]. Оно позволяет архитектору проектировать, исходя из конкретной ситуации жизненного опыта. Поэтому, например, на эскизах архитекторов-феноменологов здания могут казаться расплывчатыми, фрагментарными или незавершенными [11].

Добавим к сказанному, что Ю. Палласмаа провозглашает «слабую» архитектуру, точнее, архитектуру со слабой структурой и неявным художественным образом, тесно связанную с контекстом. В качестве вдохновляющего примера слабой формы архитектор приводит японский сад «с его множеством параллельных, переплетающихся тем, слитых с природой, и его тонким сочетанием естественной и искусственной морфологии» [11]. Ю. Палласмаа не случайно обращается именно к японскому саду, поскольку дальневосточное сознание ориентируется на законы природы, а не на отдельно взятого человека как меру всех вещей [11]: можно сказать, что если поэзия обладает способностью возвращать человека в мир, то, прежде всего, дальневосточная.

С точки зрения дальневосточной эстетической традиции, только то литературное произведение можно считать выдающимся, при чтении которого «можно извлечь

глубокий смысл, не выраженный словами-знаками» [\[8, с. 103\]](#). Речь идет о поэтической «встрече» с миром, которая проживается подобно прозрению в чань-буддизме [\[8, с. 167\]](#).

Отметим, что в чаньской поэзии основным принципом, позволяющим произойти этой «встрече», является суггестивность (недосказанность). И для нас важно то, что именно недосказанность, намек, пауза направлены на то, чтобы слушатель воспринял стихотворение всем телом. Ведь для восточных поэтов стихотворение является «словесным организмом», и их основная задача заключается в том, чтобы ухватить через стихосложение «бьющийся пульс жизни» [\[12\]](#).

Не случайно чаньское, или дзенское, каноническое искусство является синтетическим и синестетическим – «когда данные нескольких чувственных анализаторов человека активно выступают проводниками идеи изначального единства человека и Универсума» [\[13, с. 171\]](#). Например, внешне неприметная чаша «раку», изготавливаемая без использования гончарного круга, является, тем не менее, визитной карточкой японской чайной церемонии. Дело в том, что, когда она «встречается» с изумрудно-зеленым чаем «маття», у гостя чайной невольно возникает образ старого пруда (и соответствующее экзистенциальное состояние), как в знаменитом хайку Басё: «Старый пруд. Прыгнула в воду лягушка. Всплеск в тишине» (пер. В. Марковой).

В качестве педагогического эксперимента мы дали задание студентам-дизайнерам второго курса бакалавриата (Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алферова, кафедра графического дизайна) написать трехстишия, позволяющие слушателю «оказаться в их теле», ощутить их переживания в настоящий момент. Вот некоторые из получившихся стихотворений:

Чистый лист

Пустоты в голове.

Дизайн-проект.

(Савина Д., УрГАХУ им. Н. С. Алферова, каф. ГД, гр. 297)

Съели арбуз,

Кожура осталась –

Шлем для Никиты.

(Златковская В., Неронова Д., УрГАХУ им. Н. С. Алферова, каф. ГД, гр. 297)

На наш взгляд, в этих трехстишиях есть искренность (конечно, без буддистского «вкуса»), которую японский философ Д. Т. Судзуки связывал с необходимой краткостью хайку. Он писал: «Так, в решительный момент, находясь на грани жизни и смерти, мы просто издаем крик или совершаем некий поступок, но никогда не спорим, никогда не пускаемся в длинные рассуждения» [\[14, с. 257\]](#). Что касается связи с телесным опытом, во втором трехстишии она кажется нам более очевидной.

Добавим, что в японской традиции стихотворения призваны связывать между собой людей, также как и вещи, которые, как считают японцы, «связывают всех, кто с ними соприкасался» [\[15, с. 95\]](#). Можно сказать, что, учась поэтически откликаться миру, проектировщик начинает ощущать связи между вещами, связи между людьми, связи

между людьми и вещами. Не случайно американский философ дизайна Т. Фрай заявляет о том, что западный человек сегодня должен опираться на «коррелятивное мышление» Древнего Китая, то есть видеть неочевидные отношения между разными элементами реальности на основе телесного опыта, проживать мир как единое целое [\[16, с. 62\]](#).

2. Формообразование на основе «пустоты» как «теневого» стороны формы

Рассуждая о дальневосточной эстетической традиции, отечественный японист Т. П. Григорьева подчеркивала, что как в китайской, так и японской традиции используются не логические связи, а связи по типу «эха», «резонанса», «единства духа», и это предполагает не безструктурность художественных произведений, а «незнакомый или малознакомый европейскому искусству тип структуры» [\[17, с. 85\]](#). По ее словам, речь идет об особом ритме, объединяющем в одну систему как проявленное, так и еще не проявившееся [\[17, с. 40\]](#).

Отечественный синолог В. В. Малявин, также указывая на сведение воедино формы и бесформенного (в китайской концепции пространства), говорит о том, что один из первых трактатов о живописи в Китае не случайно назывался «Вещи входят в свою тень» (V в.). Задача художника, с точки зрения китайской традиции, состоит в том, чтобы увидеть вещь в ее полноте, а конкретно, вместе с ее инобытием, – подобно любованию цветком в китайском саду, который выписывается его тенью на белой стене [\[18, с. 29\]](#).

Современный французский синолог Ф. Жюльен подчеркивает, что невидимое в дальневосточной традиции не является умопостигаемым, напротив, невидимость образует продолжение видимости, она «растворяет» в себе видимость – она феноменальна, а не ноуменальна. Синолог пишет, что китайцы при этом мыслят материальную форму не просто как пустотную, а как состоящую из элементов, между которыми существуют пустоты, «за счет чего вещь дышит, освобождается, орошается и поддается проникновению» [\[19, с. 143\]](#).

Примечательно, что, описывая китайское стремление ухватить пустотное в материальном, или мышление «между», Ф. Жюльен использует понятие «цзянь». Именно это понятие активно используют японские архитекторы со второй половины XX в. В теорию архитектуры понятие «ма» (японское чтение иероглифа «цзянь») ввел Арата Исодзаки. Архитектор понимал под «ма» «промежутки» в материале, позволяющие вещи разрушаться, оставляя только «продуктивную пустоту», утверждающую взаимосвязь всего сущего [\[20, с. 100\]](#). Вслед за Арата Исодзаки концепцию «ма» развил Тадао Андо. Он стал понимать промежуточную пустоту как пространство, оказывающее сильное влияние на души находящегося внутри него людей, пространство, которое позволяет человеку вдруг ощутить в своем теле жизнь [\[7, с. 95\]](#). В свою очередь, Кенго Кума сделал «ма» инструментом создания «проницаемой» архитектуры, оставляя промежутки между элементами фасада, сквозь которые внутрь здания проникают воздух и свет [\[21\]](#).

В пропедевтическом плане, для нас важно то, что внимание одновременно к оформленному и не имеющему форму, к материальному и «пустому» повышает чувствительность проектировщика к свойствам материала. Один из наиболее авторитетных японских дизайнеров и преподавателей Кэнъя Хара поясняет этот момент, описывая свои ощущения от пустого пространства листа, символизирующего туман в сосновом лесу на ширмах Хасэгава Тохакю. Он пишет, что, несмотря на расплывчатость изображенного пейзажа, «наши чувства втягиваются в это белое пространство листа» [\[22, с. 38\]](#). При этом штрихи, нанесенные расщепленной кистью, по его словам, позволяют

художнику изобразить реальный мир более реалистично, поскольку передают ощущение фактуры дерева [\[22, с. 36-37\]](#).

В качестве пропедевтического упражнения мы предложили студентам сфокусироваться на «теневой» стороне формы: а именно, составить ритмические композиции из найденных ими камней таким образом, чтобы за счет пустых промежутков создавалось ощущение единого «дыхания» этих камней и даже их не-материальности.

Представленная на рисунке 1 студенческая работа отсылает к знаменитому пятнадцатому камню японского храма Рёандзи (один из камней всегда остается скрытым от взгляда зрителя за другими камнями). В студенческой работе вместо одного камня мы видим только его тень. Ослабление массы камней от ряда к ряду слева направо позволяет автору визуализировать идею их постепенного «исчезновения», однако, некоторое его невнимание к ракурсу камней делает движение пространства («пустоты») все же скованным – в нем не хватает ощущения «единого дыхания».



Рис. 1. Упражнение «Дыхание камней», Пляшина Т., УрГАХУим. Н. С. Алферова, каф. ГД, гр. 294. (справа: наша схема «движения» пустоты на примере фрагмента работы японского каллиграфа-авангардиста по имени Морита Сирю)

По определению специалиста по китайской традиционной эстетике Чжу Чжижуна, ритмический рисунок – это «принцип смены сил инь и ян, который охватывает все человеческое существование» [\[8, с. 90\]](#). Он поясняет: «В традиционном китайском мировоззрении ритм рассматривается не как внешняя форма пространственно-силовых и временно-скоростных характеристик, а как внешнее проявление внутренних функций жизненной сущности» («дыхание» тела) [\[8, с. 193\]](#). Для создания ритмического отклика, то есть для того чтобы показать «пульсацию жизни», художнику достаточно одного штриха и пустого фона вокруг него.

Отметим, что речь идет не о любой пустоте фона, а о так называемой пустоте «ёхаку», которую, по мнению мастеров традиционной живописи и каллиграфии, можно оценить только «внутренним взором, ищущим природу Будды» [\[23, с. 69\]](#); она возникает спонтанно, как бы сама собой. Однако в 1950-е гг. под влиянием западного искусства японские каллиграфы-авангардисты несколько трансформировали это понятие, решив, что пустота «ёхаку» должна формироваться сознательно, а не интуитивно [\[23, с. 69\]](#); главное – чтобы она ощущалась как достаточно плотная (обычно ее сравнивают с белой рекой). Сегодня эту «избыточную пустоту» сознательно используют дизайнеры-каллиграфы в оформлении вывесок, плакатов и пр.

К этому термину обращается в своей монографии Кэнъя Хара, рассматривая белое пространство листа как пространство «скрытых возможностей, которые существуют до

того, как произойдет событие» [22, с. 8]. Дизайнер превращает «ёхаку» в определенный стиль проектного мышления, позволяющий рассматривать повседневность как то, что еще неизвестно, видеть в окружающих вещах новые возможности [6]. Кэнъя Хара проводит параллель с опустошением сознания во время медитации, он пишет: «Когда я медитирую на каком-то объекте, он становится совершенно другим, как будто я только что столкнулся с ним в первый раз» [22, с. 72].

В сущности, речь идет о дзенском «просветлении», которое является «скачком» с уровня рассудочного дискурсивного знания на уровень телесного осознания единства мирового континуума [24, с. 269]. Вероятно, о такого же рода «просветлении» на уровне телесного осознания говорит, например, японский дизайнер Наото Фукасава, когда объясняет свою концепцию "Super Normal" словами о том, что «вещи, которые имеют свойство приводить нас в чувство, являются "сверх-нормальными"» [25, с. 21]. В качестве символа «сверх-нормальных» вещей Наото Фукасава использует гусиное яйцо, которое из-за своих размеров вызывает у зрителя секундное замешательство, позволяя ему увидеть обычное по-новому [25, с. 46].

В качестве пропедевтического упражнения мы предложили студентам создать ритмическую композицию тушью, позволяющую ощутить плотность свободного пространства листа. Наиболее удачная студенческая работа представлена на рисунке 2. Автор работы вдохновлялся произведением известного тайваньского художника-авангардиста по имени Лю Госун – на работе художника изображены гряды гор с высоты птичьего полета или даже с высоты спутника. Студентке удалось добиться выразительной пустоты, однако, с точки зрения дальневосточной традиции рискнем предположить, что работе не хватает естественного ритма, строящегося на уравнивании движения линий вверх с их движением вниз, словно они находятся под влиянием гравитации.

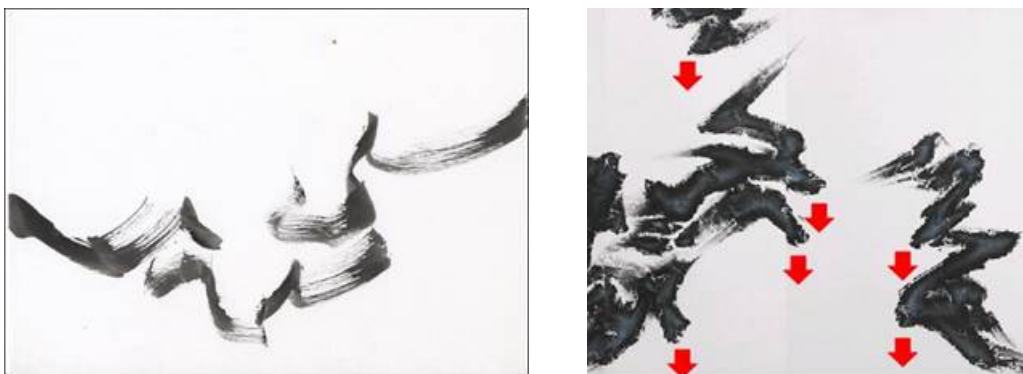


Рис. 2. Упражнение «Проявление белого», Сергиенко К., УрГАХУим. Н. С. Алферова, каф. ГД, гр. 294. (справа: наша схема, показывающая учет силы гравитации, на примере фрагмента работы тайваньского художника-авангардиста по имени Лю Госун)

Подчеркнем, что ритм в китайской традиции воплощает в себе «кипучую жизненную силу». В частности, Чжу Чжижун сравнивает ритм в китайском искусстве с рябью на поверхности воды, которая «позволяет ощутить жизненную силу последней» [8, с. 182]. В отличие от китайской традиции, в западном искусстве ритм понимается как чередование элементов в определенной последовательности, и эта последовательность может быть определена вычислительным способом (собственно, в генеративном дизайне формообразование и делегируется компьютеру).

Нам импонирует «восточный подход», поскольку он ставит человеческую способность к

дифференциации опыта выше вычислительной мощности компьютера. Не случайно, размышлявший о метатехнике как философии, связывающей форму с сущностью, японский философ Имамита Томонобу, провозгласил искусство «панацеей от превращения человека в живой придаток машины» [26, с. 143].

3. Формообразование через «выращивание» формы

На Дальнем Востоке к произведениям искусства всегда было принято относиться как к живым системам (сегодня это восприятие транслируется и на объекты регионального дизайна). В частности, Чжу Чжижун отмечает, что в китайской традиции эстетическое понимание могут вызывать только объекты, наполненные «бурлящей жизненной энергией» [8, с. 139]. «Форма» понимается как «сило-форма», поскольку в китайской традиции форма «син» неотделима от «конфигурации силы» «ши» [27, с. 54]. Сила «ши», в свою очередь, придает динамичность объекту – она проявляется в том, что «у зрителя создается впечатление, будто тетива натянута и стрела вот-вот будет выпущена» [8, с. 261]. В практическом плане речь идет об «оценке степени изогнутости материала» [8, с. 266]: когда, например, в китайской и японской флористике используются ветки криволинейной формы, а также, когда в каллиграфии используются изогнутые линии.

Добавим, что в китайской каллиграфии (и живописи) наиболее важную роль в формировании «ши» играет естественный импульс в теле человека, поэтому «всякий, кто хочет, чтобы [ощущение силы] ши передавалось влево, должен сначала направить свое сознание вправо (чтобы движение влево возникло спонтанно, естественным образом)» [18, с. 271-272]. Момент проживания формы телом, на самом деле, скрыт и в китайской или японской флористике. Не случайно основатель современной школы икебана (Согэцу) Тэсигахара Софу писал о том, что ученику обязательно нужно обратиться к искусству каллиграфии, чтобы глубже понять линии в икебанае.

Каллиграфией вдохновляются также современные китайские дизайнеры мебели. Например, Джерри Чэнь выражает в мебельных формах экспрессивную манеру письма минского каллиграфа по имени Сюй Вэй. Несмотря на динамичность мебельных форм, дизайнер подчеркивает в них «жесткую структуру». При этом он отмечает, что западный человек не сможет постичь «китайский стиль», если не поймет, что такое «структура» как «нематериальная ценность китайского дизайна», отличающая его от современного дизайна на Западе [<https://www.chinadesigncentre.com/works/interview-with-jerry-chen-from-antique-connoisseurship-to-contemporary-chinese-furniture-design.html>].

Действительно, изогнутые линии не имеют значения сами по себе. Ощущение «живой» формы невозможно передать без наличия внутри нее «органической структуры» или, буквально, «костной структуры» (в китайской живописи и каллиграфии кость – это «непрерывная сильная линия от начала до конца» [9, с. 11]). Однако это не тот «скелет изобразительного организма», который выстраивал с помощью линий П. Клее (соответственно, в объеме это не гнутые трубки М. Брёйера). Речь идет о «растущей» структуре, формирующейся «пружинистым движением произрастания» [8, с. 323]. Не случайно китайские художники учились основам ритмических отношений, изображая бамбук, а не обнаженное человеческое тело [8, с. 322].

В качестве пропедевтического задания мы предложили студентам нарисовать композицию из костей, в которой будет проявлено «пружинистое движение произрастания» (рисунок 3). Для того чтобы увести их внимание от любования объемом

и геометрической структурой костей, на занятии мы поставили икебану, позволяющую прочувствовать жизненную силу растений. Однако задание оказалось сложным для выполнения. На наш взгляд, это связано с тем, что уже на уровне понимания термина «композиция» (кит. «чжан-фа») существует огромная разница между западной и восточной художественными традициями.

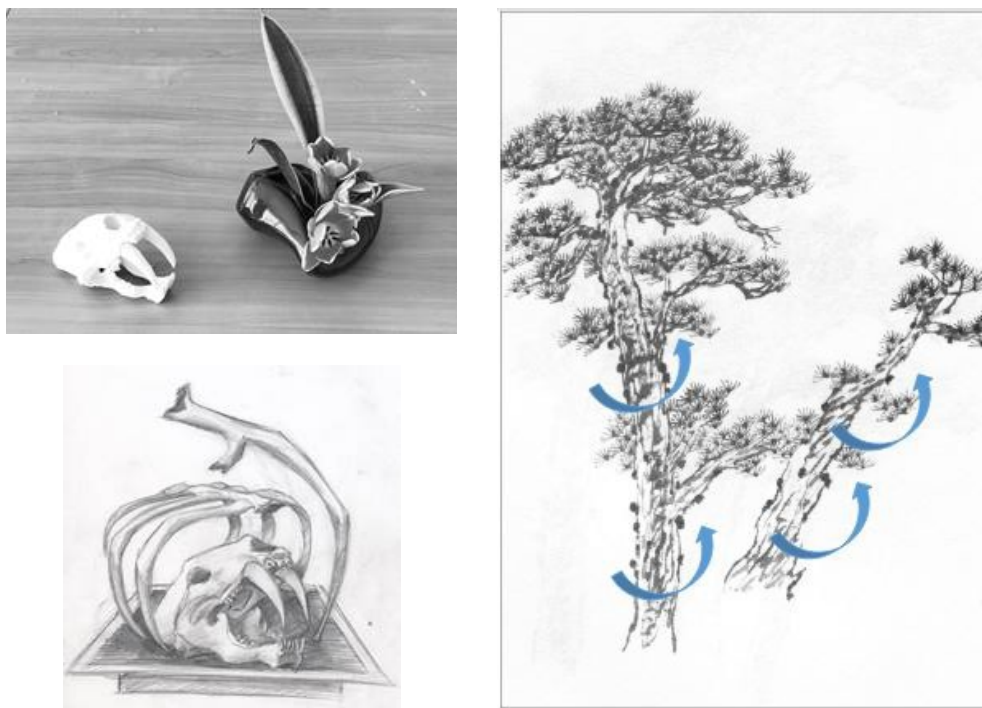


Рис. 3. Упражнение «Живые кости», Сидорова М., УрГАХУим. Н. С. Алферова, каф. ГД, гр. 297. (справа: наша схема, показывающая «пружинистое движение произрастания», на примере фрагмента работы китайского художника по имени Чжан Фуан)

Так, согласно американскому искусствоведа Дж. Роули, предрасположенность европейцев к научному познанию побудила их в поисках целостности «полагаться преимущественно на объективный вид вещей и соотносить упорядоченность с геометрической организацией, тогда как рефлексия китайцев заставила их искать ощущение единства в идеях соотнесенности вещей, взаимной дополнительности и подобия частей» [18, с. 340]. В том же русле рассуждает французский синолог Ф. Жюльен, подчеркивающий, что китайских художников никогда не интересовала структура тел как перцептивных объектов [19, с. 220], они всегда писали «векторы жизненной энергии» [19, с. 256] (потому, собственно, дальневосточных художников всегда заботила линия, а не масса [23, с. 75]). По словам Ф. Жюльена, композиция в китайской живописи обладала и обладает «дыхательной» логикой [19, с. 266]: если европейцы «стремились к тому, чтобы как можно убедительнее соединить вещи», то китайцы «подчеркивали разрывы (пустоты) между ними» [19, с. 344], поскольку ощущали мир как единый априори.

Мы полагаем, что композицию икебаны легко принять по ошибке за привычную для западного человека замкнутую композицию, строящуюся на геометрических отношениях. Западному человеку нужна более длительная подготовка для того, чтобы начать видеть, осознавать ее «дыхательную» логику.

Заключение

По справедливому замечанию современного исследователя феноменологической теории

архитектуры М. Р. Невлютова, на Западе мышление телом – это мышление руки: от создания рисунка – до акта строительства [28, с. 49-50]. На Востоке тело принято рассматривать целостно, когда любое движение оказывается связанным со всем телом (и даже с «телом» мира). Эта связь осуществляется посредством некоего внутреннего ритма или созвучия, сопровождающегося откликом-резонансом. Неслучайно японский дизайнер Кэндзи Экуан сравнивал японский дизайн с коробкой для о-бенто, позволяющей собрать вместе обычные, знакомые, повседневные вещи и усилить (с помощью отклика-резонанса) присущую им привлекательность [29, с. 162].

Для нас важно то, что понимание человека и мира как единого «тела» позволяет человеку найти устойчивое основание в мире, на основе которого конструируются различия. Понимание этих становящихся различий позволяет ему увидеть неочевидные соотношения между разными элементами реальности и предвидеть развитие складывающихся ситуаций. Об этом говорит Т. Фрай, характеризуя дизайн как «один из наиболее мощных способов понимания того, как предвосхищается мир, как он делается и как действует» [16, с. 73].

Добавим, что отечественные философы сегодня пишут о так называемом «мышлении-вместе-со-сложностью» как процессуально-реляционному мышлению «между» – между субъектом и объектом, между порядком и хаосом, между Востоком и Западом [30, с. 163]. Если говорить о проектно-мышлении-вместе-со-сложностью, которое требует специальной пропедевтики, оно предполагает, на наш взгляд, не создание сложно вычислимой формы-оболочки как самоцели, а открытие «пространства возможностей» или «пространства смыслов», то есть создание по-настоящему «открытой» формы или даже упразднения формы. Справедливым в этом отношении нам кажется упрек В. В. Бычкова, адресованный современному искусству (и дизайну), в котором «возобладала, усилилась некая специфическая внедуховная энергетика, ничего не дающая созерцательному видению и ведению человека, его духовному зрению, но воспринимаемая практически всеми органами чувств человека, его психофизиологической сферой и нередко – рассудком» [31, с. 194].

Библиография

1. Дизайн: иллюстрированный словарь-справочник. / Под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. М.: Архитектура-С, 2004.
2. Волков Н. Н. Композиция в искусстве. М.: Искусство, 1977.
3. Penny S. Making Sence: Cognition, Computing, Art and Embodiment. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2017.
4. Kuma K. Ten, sen, men [Точка, линия, плоскость]. Tokyo: Iwanami-shoten, 2022.
5. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988.
6. Hara K. Design of Design. Tokyo: Iwanami-shoten, 2018.
7. Ando T., Furuyama M., Migayrou F., Lavisgnes S., Blistene B. Tadao Ando: Endeavors. Paris: Flammarion, 2019.
8. Чжу Чж. Философия китайского искусства. М.: Издательство восточной литературы, 2021.
9. Yoshioka T. Mienaikatachi [Невидимые формы]. Tokyo: Esquire Magazine Japan, 2009.
10. McCarter R. Steven Holl. New York and London: Phaidon Press, 2015.
11. Pallasmaa J. *Hapticity and Time: Notes on a Fragile Architecture*. // The Architectural Review. 2000. No 207(1). Pp. 78-84.
12. Герасимова М. П. О специфике «Японского» (красота мгновения, исчезающего в вечности). // Ежегодник Японии. 2012. № 41. С. 223-238.

13. Скворцова Е. Л. Эстетическая равноценность всех чувств человека в японской культурной традиции. // Человек. 2011. № 4. С. 170-184.
14. Судзуки Д. Т. Дзен и японская культура. СПб.: Наука, 2003.
15. Герасимова М. П. Влияние синтоизма на эстетическое сознание японцев. // Труды VIII международного симпозиума международного научного общества синто. М.: МАКС Пресс, 2003. С. 87-92.
16. Фрай Т. Дефутурация: новая философия дизайна. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2023.
17. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979.
18. Малявин В. В. Пространство в китайской цивилизации. М.: Феория, 2014.
19. Жюльен Ф. Великий образ не имеет формы, или Через живопись к не-объекту: опыт де-онтологии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
20. Isozaki A. Japan-ness in Architecture. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2011.
21. Muscogiuri M. Sketching, drawing, modeling: phenomenology of the project in the work of Kengo Kuma. / Kengo Kuma: Inspiration and Process in Architecture. 2013. Pp. 8-17.
22. Hara K. White. Zürich: Lars Müller Publishers, 2010.
23. Bogdanova-Kummer E. Bokujinkai: Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde. Leiden, Boston: Brill. 2020.
24. Скворцова Е. Л. Японская духовная традиция в свете проблемы «разума тела». // Философия: научные исследования. 2014. № 3. С. 258-270.
25. Fukasawa N., Morrison J. Super Normal: Sensations of the Ordinary. Zürich: Lars Müller Publishers, 2022.
26. Скворцова Е. Л. Восток и Запад в новой эстетике японского философа Имамита Томонобу. // Философские науки. 2010. № 3. С. 132-146.
27. Shi X. Chinese calligraphy as Force-Form. // The Journal of Aesthetic Education. No. 53(3). 2019. Pp. 54-70.
28. Невлютов М. Р. Феноменологические концепции в теории архитектуры: диссертация ... кандидата архитектуры. М. 2021.
29. Saito Yu. The Moral Dimension of Japanese Aesthetic. // Rethinking aesthetics: the role of body in design. New York, London: Taylor & Francis Group. 2013. P. 158-180.
30. Аршинов В. И., Свирский Я. И. Реляционно-трансдуктивное мышление как аспект мышления-вместе-со-сложностью: опыт когнитивного погружения. // Наука и феномен человека в эпоху цивилизационного макросдвига. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2023. С. 158-266.
31. Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма как феномен техногенной цивилизации. // Искусствознание. 2011. № 1-2. С. 188-210.

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 обозначил в заголовке («"Телесно-ориентированная" пропедевтика в дизайне: ритмически-композиционные приемы формообразования»), является совокупность ритмически-композиционных приемов формообразования (в объекте) в «телесно-ориентированной» пропедевтике дизайна.

Объект исследования автор раскрывает посредством анализа теоретического дискурса по вопросам телесно-ориентированного дизайна, акцентируя внимание на восточном (Япония, Китай) подходе к трактовке телесности. Глубина синтоистской и буддистской

философии пространства характеризует особое восточное отношение к телесности, которое не замыкается на перцепции геометрических форм, а подчеркивает синкретичную взаимосвязь тел (форм) в заполнении пустоты, обладающей собственной сущностью. Отсюда вытекает ритмическая взаимосвязь телесного (форма) и бестелесного (пустота), требующая смещения восприятия от конкретики форм к конкретике ритма оформленного (телесность) и формирующегося (пространство). Автор вполне уместно проблематизирует необходимость новых приемов пропедевтики навыков иного восприятия формирующегося пространства в рамках дизайнерского творчества. Речь, таким образом, идет не просто о технических навыках отображения некоего замысла, а о развитии иного с точки зрения традиции западного дизайна восприятия соотношений оформленного и формирующегося — о восприятии гармонии существующего в собственном ритме соотношения форм и пространства, с одной стороны, и воплощаемого в новых формах объекта дизайнерского творчества с другой. Автор подчеркивает, что освоение совокупности особых ритмически-композиционных приемов формообразования в телесно-ориентированном дизайне требует особого пространственного восприятия (восточного) и, соответственно, новых пропедевтических приемов в развитии дизайнерского мастерства.

Анализ автором отдельных пропедевтических заданий, выполненных обучаемыми, представляет собой попытку обогащения педагогической практики подготовки дизайнеров к освоению передовых рубежей теории и практики дизайна, ориентированной на интеграцию культур Запада и Востока. В этом отношении автор эксплицирует в междисциплинарный теоретический (теория дизайна и педагогика) дискурс собственный передовой опыт, раскрывая результаты педагогических экспериментов.

Таким образом, предмет исследования раскрыт автором на высоком теоретическом уровне, и представленная на рецензирование статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования опирается на сопоставлении результатов теоретических дискуссий, связанных с осмыслением телесно-ориентированного дизайна, с результатами отдельных педагогических экспериментов. Таким образом, автор реализует принцип единства педагогической теории и практики, сопровождая педагогические научно-познавательные задачи с глубоким осмыслением культурных особенностей восточной традиции телесно-ориентированного дизайна. Авторский методический комплекс (анализ, обобщение, культурологическая типологизация и атрибуция, эксперимент и обобщение его результатов) релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Автор вносит вклад как в теорию и практику дизайна, так и в развитие передовых педагогических технологий профессионального образования.

Актуальность выбранной темы автор поясняет пристальным вниманием современных теоретиков и практиков дизайна как на Западе, так и на Востоке к экологии дизайна, в которой существенное место занимает проблема телесно-ориентированного дизайна окружающего человека пространства.

Научная новизна исследования, заключающаяся как в экспликации в теоретический дискурс результатов оригинальных педагогических (пропедевтических) экспериментов, так и в авторском осмыслении актуального дискурса в теории дизайна, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автор выдержал научный, отдельные замечания относятся к соблюдению редакционных требования к оформлению сносок на литературу (нужно исправить: «его проектный подход "отменяет форму" [с. 8]» и «до акта строительства [28, С. 49-50.]»), а также к оформлению подзаголовков (после выделенных отдельной строкой подзаголовков точка не ставится).

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография хорошо раскрывает проблемную область исследования, но описание нуждается в корректировке согласно требованиям редакции и ГОСТа (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html).

Апелляция к оппонентам корректна и вполне достаточна. Автор аргументированно участвует в актуальной теоретической дискуссии.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после небольшой доработке обозначенных оформительских недочетов 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 ««Телесно-ориентированная» пропедевтика в дизайне: ритмически-композиционные приемы формообразования», в которой проведено исследование процесса формирования у будущих дизайнеров навыка телесного восприятия.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что новый тип композиционного мышления («проектное-мышление-вместе-со-сложностью») требует специальной пропедевтики, и предполагает не создание сложно вычислимой формы-оболочки как самоцели, а открытие «пространства возможностей» или «пространства смыслов», то есть создание по-настоящему «открытой» формы или даже упразднения формы.

Актуальность исследования обусловлена повсеместным распространением данного феномена и применением дизайна во многих сферах человеческой деятельности.

Соответственно, цель статьи заключается в анализе феномена «телесного» понимания ритма с точки зрения восточного подхода и разработке методики формирования данного навыка в рамках пропедевтического курса для будущих дизайнеров. Для достижения цели автор ставит задачу наметить «телесно-ориентированное» направление развития пропедевтики в дизайне на примере конкретных упражнений.

Методологическую базу составил комплексный подход, включающий как общенаучные методы анализа и синтеза, эксперимент, так и компаративный, культурологический и философский анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды теоретиков и практиков современного дизайна (Дж. Гибсон, Т. Фрай, Тадао Андо, Ф. Жюльен, В. В. Малявин, Ю. Палласмаа и др.). Эмпирическую базу составили упражнения, разработанные автором для студентов, обучающихся в Уральском государственном архитектурно-художественном университете имени Н. С. Алферова на кафедре графического дизайна.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применения разработанных автором методик для развития телесного восприятия пространства и формирования у студентов-дизайнеров восточного типа подхода к пониманию ритма и композиции.

В своем исследовании автор берет за основу идеи восточного понимания тела и ритма японского архитектора Тадао Андо. Для него тело, которым обладает любой материальный объект есть «прозрачное пространство», «вместилище духа», резонирующего с миром. В контексте «телесно-ориентированного» дизайна, в проектно-методологическом плане именно «пустотно-резонирующее» тело проектировщика позволяет «проекту» складываться естественным образом.

На основе компаративного анализа автор отмечает ключевое отличие между западным и

восточным мировосприятием. По его мнению, западное пространственное мышление строится на логических принципах, в то время как восточное берет за основу сочетание внешней ритмики и внутреннего отклика-резонанса.

Автор анализирует разнообразные потенциальные направления формирования телесно-ориентированного дизайна у студентов: развитие поэтической восприимчивости, формообразование на основе «пустоты» как «теневой» стороны формы, формообразование через «выращивание» формы. Для каждого направления им разработаны практические задания для студентов.

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 новаторских педагогических подходов к обучению дизайну 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 31 источник, в том числе и иностранный, 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

Science and art as different aspects of human existence.

Rozin Vadim Markovich

Doctor of Philosophy

Chief Scientific Associate, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences

109240, Russia, Mskovskaya oblast', g. Mbscow, ul. Gonchamaya, 12 str.1, kab. 310

✉ rozinvm@gmail.com



Abstract. In posing the problem, the author draws on the concept of M. Heidegger. He is interested in the relationship between science, philosophy, and art. An analysis of Heidegger's specific studies in this area shows that they adhere to the principles of the phenomenological approach and methodology, such as the necessity of the "presentation" and "manifestation" of the knowing subject to things or the understanding of the essence of things as "source" and their structure as "work." However, in the author's view, these do not correspond to the established methods of contemporary philosophical research on complex phenomena. In particular, in the author's studies, philosophy, science, art, and technology are not related as they are in the German philosopher to a unified ultimate ontology of being; instead, they are connected by the method of cultural analysis. The origins of ancient science and the understanding of phenomena in natural sciences and humanities are analyzed, followed by the origins of art and Aristotle's "Poetics," historical reconstruction, and the concepts used. As an example of one of the relatively modern views of science and art, the novels of Alexander Bogdanov are considered, in which scientific research and artistic creativity are uniquely intertwined. In certain fragments of the narrative, science and art are not connected at all for Bogdanov. However, when they converge, as in the last scene of the second novel, knowledge (futurology) and artistic imagination work off each other. It is difficult to reconstruct any being that is revealed in these vividly presented providential events. As a scholar and philosopher, Bogdanov analyzes the advantages and disadvantages of distributive economy, outlines the contours of a new science, discusses the features of the psychology of socialist individuals, and examines the clash and coexistence of modern and socialist cultures. In doing so, he creates ideal objects and thinks in accordance with the ideals of science and philosophy of the early 20th century. As an artist, Bogdanov realizes his desires (the construction of socialism), his fears (doubts about workers' readiness for revolution, as well as his role as the party leader), and his experiences of the impossibility of eternal life on Earth. Here, the main tools are imagination, schemes, metaphors, and other expressive means of art from this period.

Keywords: knowledge, sign, schemes, imagination, cognition, technology, philosophy, art, science, socialism

References (transliterated)

1. Aristotel'. Poetika. Soch.: V 4-kh t. T. 4. M.: Mysl', 1983. 416 s.
2. Bibikhin V. Khaidegger. "Znanie – sila". №10. 1989. S. 60-68. URL: <http://bibikhin.ru/haydegger>
3. Bogdanov A.A. Krasnaya zvezda. L.: 1929. URL: <https://traumlibrary.ru/book/bogdanov-krasnaya-zvezda/bogdanov-krasnaya-zvezda.html>
4. Bogdanov A. Voprosy sotsializma. Izd. pisatelei v Moskve, 1918. URL:

<https://traumlibrary.ru/book/bogdanov-voprosy-socialisma/bogdanov-voprosy-socialisma.html#s008>

5. Bogdanov A. Inzhener Menni. L.: izd. "Krasnaya gazeta", 1929. URL: <https://coollib.com/b/387968-aleksandr-aleksandrovich-bogdanov-inzhener-menni/read>
6. Bogdanov A.A. Tektologiya. Vseobshchaya organizatsionnaya nauka. M.: Ekonomika, 1989. URL: <https://traumlibrary.ru/book/bogdanov-tektologia-1/bogdanov-tektologia-1.html>
7. Markov A. Filosofiya iskusstva. Lektsiya 11. 2016. URL: <https://www.google.com/search?q=A.+Markov+Lektsiya+o+Khaideggere&oq=A>
8. Neizvestnyi Bogdanov. V 3 kn. Kn. 1. M.: ITs "AIRO-KhKh", 1995. URL: <http://ihst.ru/projects/sohist/document/bog95b2.htm>
9. Platon. Sed'moe pis'mo // Platon. Sob. soch. v 4 t. T. 4. M., 1994.
10. Rozin V.M. Vvedenie v skhemologiyu: skhemy v filosofii, kul'ture, nauke, proektirovanii. M.: URSS, 2011. 255 s.
11. Rozin V.M. Matematika: proiskhozhdenie, priroda, prepodavanie. Na materiale genezisa geometrii, mekhaniki, simvolicheskoi logiki, analiza propedevticheskikh kursov i kontseptsii prepodavaniya. M.: LENAND, 2021. 240 s.
12. Rozin V.M. Priroda i genezis evropeiskogo iskusstva (filosofskii i kul'turno-istoricheskii analiz). IFRAN, Golos, 2011. 397 s. EDN: PFDJPA
13. Teilor E. Pervobytnaya kul'tura. M.: Sotsekgiz, 1939. 602 s.
14. Khaidegger M. Vopros o tekhnike. 1993. URL: http://bibikhin.ru/vopros_o_tekhnike

Retro trends in Swedish progressive rock from the 1990s to the 2000s

Savitskaya Elena Aleksandrovna

PhD in Art History

Senior Researcher; State Institute of Art Studies

5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia

✉ helen@inrock.ru



Abstract. The subject of the study is one of the most artistically valuable styles of rock music – progressive rock. The author pays special attention to one of the leading regional form of progressive rock that has developed in Sweden. Currently, it occupies a prominent place on the world progressive rock scene, having played an important role in the revival of this trend in the 1990s.

The article analyzes the retro trends in Swedish progressive rock of the 1990s–2000s (the so-called retro progressive) associated with the appeal to the "classic" British and Swedish progressive rock of the 1970s. Based on the work of the bands Anekdoten, Änglagård, The Flower Kings and others, the artistic techniques that the musicians use to recreate the style of "classic" progressive rock are revealed. The stylistic components that determined the originality of the sound of Swedish bands of the 1990s are analyzed: an appeal to Swedish folklore, music of the Lutheran tradition, rock avant-garde. In the research, the author uses historical, art criticism, musicological methods.

In the article, the Swedish progressive rock scene is presented for the first time as a main object of study, which determines its novelty. The author comes to the conclusion that the appeal to the idioms of "classic" progressive rock becomes for Swedish bands of the 1990s the

basis for creating individual author's styles. Two main vectors are revealed – assimilation and "dissolution" of its elements in the author's style or their more thorough reconstruction and stylization. The reasons for the prevalence of retro trends are determined, among which the most important is the possibility of reinterpretation of already familiar elements at a new level. The conclusion is made about the important role of Swedish bands in reviving interest in progressive rock at the global level.

Keywords: music identity, retro tendencies, retromania, styles of rock music, music scene, rock music of Sweden, progressive rock, Änglagård, Anekdoten, The Flower Kings

References (transliterated)

1. Ovchinnikov E. V. Istoriya dzhaza. Vyp. 1. M.: Muzyka, 1994. 240 s.
2. Savitskaya E. A. «Songs of the Northern Land»: the Origins of the National Identity of Swedish Progressive Rock // Music Science Today: the Permanent and the Changeable / Scientific papers. Editor-in-Chief prof. Evalds Dauguils. Daugavpils University. Academic Press «Saule», 2018. №2 (10). Pp. 62–68.
3. Savitskaya E. A. Shvedskii progressiv-rok 1970-kh godov kak kul'turnyi fenomen (na primere tvorchestva gruppy Kaipa) // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. 2021. №4. S. 129–149. DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-129-149.
4. Savitskaya E. A. Paradoksy ironicheskogo v tvorchestve shvedskoi rok-gruppy SamlaMammamanna // Khudozhestvennaya kul'tura. 2023. №1 (44). S. 242–269. DOI:10.51678/2226-0072-2023-1-242-269.
5. Savitskaya E. A. Mozhet li retro byt' progressivnym? (K probleme avtorskogo stilya v sovremennom progressiv-roke) // Dialogicheskoe prostranstvo muzyki v menyayushchemsya mire: Sbornik po materialam Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii / red. koll: O. B. Krasnova, E. I. Vartanova i dr. Saratov: Saratovskaya gos. konservatoriya im. L. V. Sobinova, 2009. S. 280–287.
6. Hegarty P., Halliwell M. Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s. NY, L.: The Continuum International Publishing Group, 2011. 318 p.
7. Macan E. Rocking The Classics. English Progressive Rock and the Counterculture. NY. – Oxford: Oxford University Press, 1997. 290 p.
8. Lambe S. Citizens of Hope and Glory. The Story of Progressive Rock. Gloucestershire: Amberley Publishing, 2013. 224 p.
9. Covach, John. Echolyn and American Progressive Rock // Contemporary Music Review, vol. 18, No. 4, 2000. Pp. 13–61.
10. Petterson T., Henninsson U. The Encyclopedia of Swedish Progressive Music, 1967–1979. From Psychedelic Experiment to Political Propaganda. Stockholm: Premium Publishing, 2007. 237 p.
11. Syrov V. N. Stilevye metamorfozy roka / 3-e izdanie, dopolnennoe. SPb: Planeta muzyki, 2017. 296 s.
12. Tsuker A. M. I rok, i simfoniya. M.: Kompozitor, 1993. 302 s.
13. Dukov E. V. Rol' violoncheli v rok-muzyke KhKh veka // Khudozhestvennaya kul'tura. 2024. № 3. S. 506–533. URL: <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-506-533>.
14. Slobodchikova A. Yu. Sovremennaya rok-muzyka i muzykal'nyi avangard XX veka // Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh. 2022. № 2. S. 44–49. DOI: 10.52469/20764766-2022-02-44.
15. Terent'ev S. S. Zhanrovo-stilevye osobennosti niderlandskogo simfonik-metal'a (na

primere gruppy Epica) // Khudozhestvennaya kul'tura. 2021. № 3. S. 380–405. DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-380-405.

16. Syrov V. N. Britanskii rok kak natsional'nyi fenomen // Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh. 2015. № 3 (14) / Izd-vo RAM im. Gnesinykh. S. 62–71.
17. Straw W. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities And Scenes In Popular Music // Cultural Studies, 1991, № 5(3). Pp. 368–388.
18. Johansson O. Beyond ABBA: The Globalization of Swedish Popular Music // Focus on Geography, 2009, Vol. 53, № 4, 2009. Pp. 134–141.
19. Made In Sweden. Studies in Popular Music. Edited by Alf Björnberg and Thomas Bossius. New York, London: Routledge, 2017. 256 p.
20. Burnett R. The Global Jukebox: The International Music Industry (first published 1996). Routledge, 2002. 192 p.
21. Bennett A. Cultures of Popular Music. New York: Open University Press, 2001. 194 p.
22. Connell J., Gibson C. Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place. London, New York: Routledge, 2003. 336 p.
23. Johansson O., Bell T.L. Sound, Society and the Geography of Popular Music. Farnham: Ashgate, 2009. 305 p.
24. Reynolds S. Retromaniya. Pop-kul'tura v plenu sobstvennogo proshlogo / per. s angl.V. Usenko. M.: Beloe Yabloko, 2015. 528 s.
25. Chesnokova T. A. Shvedskaya identichnost'. Izmenenie natsional'nogo mentaliteta. M.: Izd-vo RGGU, 2008. 185 s.
26. Ling Ya. Shvedskaya narodnaya muzyka. M.: Muzyka, 1981. 127 s.
27. Konen V. D. Muzykal'no-tvorcheskie vidy KhKh veka // Etyudy o zarubezhnoi muzyke. M.: Muzyka, 1975. S. 427–468.
28. Savenko S. I. Problema individual'nogo stilya v muzyke postavangarda // Krizis burzhuaznoi kul'tury i muzyka. L, 1983. Vyp. 5.
29. Martynov V. I. Konets vremeni kompozitorov. M.: Russkii put', 2002. 296 s.

The Code of Universalism in Culture: Neoplasticism by Piet Mondrian as a Visual Philosophy of the Modern Age

LYU LINGZHI

Lecturer, Sanjiang International College; Heilongjiang Academy of Fine Arts; Harbin, China
Postgraduate student; Faculty of Culture and Arts; Zabaykalsky State University

125 Babushkina str., office 60, Chita, Zabaykalsky Krai, 672000, Russia

✉ ivanovayuv@gmail.com



Abstract. The article investigates Piet Mondrian's Neoplasticism as a visual philosophy of modernity and analyzes its influence on the formation of a universal artistic language that remains relevant in contemporary visual design practices. The object of the study is Neoplasticism as an integral cultural project of the modern era. The subject of the study is the specificity of Mondrian's artistic language and the mechanisms of adaptation of its principles in architecture, design, and digital interfaces of the 20th–21st centuries. It is shown that Mondrian's artistic system, combining rational calculation with a utopian striving for universal harmony, formed a stable visual code. This code, based on the balance of simplest elements, proved to be an effective tool for organizing visual space far beyond painting. Special

attention is paid to comparing Mondrian's approach with other directions of abstract art – Malevich's Suprematism and Kandinsky's expressive abstraction. The work applies a systemic approach, allowing to consider Neoplasticism as an integral phenomenon uniting philosophical foundations, artistic method, and socio-cultural influence. The methodology includes a comparative analysis of works by Mondrian, Malevich, and Kandinsky. The method of interpreting visual forms in a philosophical and cultural context reveals the significance of Neoplasticism's formal elements as symbols of universal categories. The scientific novelty of the research lies in the application of an integrative approach that combines art-historical analysis of the formal elements of Neoplasticism with cultural-philosophical understanding of its socio-transformational potential. Unlike existing studies focusing primarily on artistic aspects, this approach reveals the mechanisms of translation of Mondrian's visual code across different historical epochs – from the theosophical origins of the early 20th century to modern digital design practices. The results and conclusions of the study demonstrate that the principles of Neoplasticism remain relevant in contemporary visual practices, especially: in modular systems in web design (adaptive Material Design grid); in principles of visual hierarchy in UI/UX design; in spatial organization in contemporary architecture and exhibition design. The conducted analysis confirms that the cultural code of Neoplasticism continues to function as an effective tool for organizing the visual environment, offering a model for harmonious information structuring in conditions of digital overload.

Keywords: De Stijl, visual philosophy, abstract art, modernism, cultural code, universalism, Piet Mondrian, geometric abstraction, Neoplasticism, dynamic equilibrium

References (transliterated)

1. Tszya Shutsze. Issledovanie khudozhestvennoi mysli Mondriana: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Tszinan': Shan'dunskii institut iskusstv, 2021. 210 s.
2. Bürger P. Theory of the Avant-Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. 158 p.
3. Bloch E. The Principle of Hope. Vol. 1. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986. 550 p.
4. Chzhan Syue. Analiz khudozhestvennykh kharakteristik iskusstva Mondriana // Kolleksionirovanie i investitsii. 2025. T. 16. № 1. S. 152-154.
5. Paalen W. Form and Sense. New York: Wittenborn and Company, 1945. 120 p.
6. Tsyui Tszya. Issledovanie yazyka abstraktnoi zhivopisi Mondriana: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Chanchun': Chanchun'skii pedagogicheskii universitet, 2024. 200 s. EDN: KCTTDK
7. Liu Jiatong, Shen Guang. Expression of color and emotion in abstract artworks: on the example of Mondrian's "Composition with Red, Blue and Yellow" // Peony. 2025. № 2. P. 74-76.
8. Li Mo. Analiz tvorchestva Mondriana i ego proizvedeniya "Kompozitsiya s krasnym, zheltym i sinim" // Grand View of Art. 2022. № 8. S. 60-62.
9. Van Tszyakhe. Skhodstva i razlichiya v khudozhestvennom tvorchestve Kazimira Severinovicha Malevicha i Pita Mondriana // Del'ta. 2025. № 12. S. 76-78.
10. She Khuei. Sravnitel'noe issledovanie abstraktnogo iskusstva Kandinskogo i Mondriana // Issledovaniya v oblasti khudozhestvennogo obrazovaniya. 2022. № 9. S. 72-73.
11. Karabaş A. P., Güdür A. Pit Mondrian i dvizhenie "De Steil" v ramkakh neoplastitsizma // Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD). 2016. № 2. S. 330-339.
12. Moholy-Nagy L. Vision in Motion. Chicago: Paul Theobald, 1947. 371 p.
13. Tan Syuan'tsi, Shi Yatszyuan'. O yubke v stile Mondriana i lezhashchem v ee osnove

neoplastitsizme // Nauka i tekhnologii tekstil'noi promyshlennosti Tyan'tszinya. 2020. № 2. S. 15-18.

14. Baudrillard J. Simulacra and Simulation. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. 164 p.

Performative modeling of the effects of the transcendent in Andrei Konchalovsky's film "Paradise".

Maslennikova Angelina Valer'evna 

PhD in Philology

Independent researcher (PhD at LMU Munich)

109240, Russia, Moscow, Tagansky district, Nikoloyamskaya str., 1

✉ maslengelina@yandex.ru

Abstract. In the last quarter-century, a significant number of cultural phenomena have emerged, which have been interpreted by philosophers, cultural theorists, film scholars, and literary critics from various countries within the framework of anti-postmodernist or post-postmodernist vectors in contemporary culture. One such phenomenon in Russian culture is the film "Paradise" by Andrei Konchalovsky, whose affiliation with the post-postmodernist era has never before been the focus of researchers' attention, except for a single article by the author of the philosophical and cultural theory of performatism, Raúl Eshelman. The subject of this study is a continuation of the analysis of the aforementioned film from the perspective of the performatist post-postmodernist concept. The aim of the article is to attempt to supplement the analysis of Konchalovsky's film "Paradise" previously conducted in one of Eshelman's articles from the viewpoint of performatist ethics and to answer the question of how in this cinematic narrative the formally mediated modeling of the effects of the transcendent arises. As a methodology for analyzing the film's narrative, some principles of film narrative analysis proposed by film scholars David Bordwell and Kristin Thompson, as well as Peter Verstraten, were initially employed. Subsequently, the characteristics of the organization of the film narrative were correlated with certain performatist strategies that had not previously been considered by Eshelman in relation to this film. The results include the observation of the impossibility of unequivocally attributing the transcendent in the film "Paradise" to what occurs at the diegetic level, which is a consequence of the non-literal, audiovisual modeling of the effects of the transcendent by the "superior narrative agent" in the terminology of the German researcher Peter Verstraten. The novelty of the findings allows us to assert that the transmission of transcendent effects to the recipient in this film is formally mediated. This makes it appropriate to relate the discussed audiovisual modeling of the transcendent to such performatist strategies of film narrative as "double framing," "theist narrative," and "theist plot." The results obtained allow for the enhancement of the conclusions drawn by Eshelman in the analysis of this film and can be used for the analysis of other contemporary films from the perspective of the cultural-philosophical theory of performatism.

Keywords: Performatism, postpostmodernism, Paradise, Contemporary Russian Film, Philosophy of culture, Culture theories, effects of transcendence, film narratology, post-postmodernist film, superior narrative agent

References (transliterated)

1. Bordwell D., Thompson K., Smith J. Film Art: An Introduction. New York: McGraw Hill, 2004.
2. Eshelman R. Between Postmodernism and Performatism: Centering the Subject in Contemporary Russian Film. *Anzeiger für Slavische Philologie*. 2003. No. XLVI. Pp. 31-54.
3. Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism. Aurora: The Davies Group Publishers, 2008.
4. Eshel'man R. Performatizm kak preodolenie postmoderna // *Logos*. 2021. T. 31, No 6, S. 1-34. doi:10.22394/0869-5377-2021-6-1-31 EDN: WGVVEV.
5. Komarova A.A. O funktsiyakh muzykal'nykh tsitat v kinotekste fil'ma "Rai" // *Tekst khudozhestvennyi: smysl i struktura*. Sbornik trudov po materialam mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii *Tekst khudozhestvennyi: smysl i struktura*. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya Yu. G. Kona. Petrozavodsk: PGK, 2021. S. 621-630. EDN: PMKTMR.
6. Konchalovskii A. "Rai". 2016.
7. Metamodernizm. Istorichnost', affekt i glubina posle postmodernizma / pod red. R. van den Akker. Moskva: RIPOl klassik, 2021.
8. Perova E.V. Dukhovnye motivy tvorchestva rezhissera A.Konchalovskogo // *Bogoslužebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremennom mire: sbornik trudov III mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii*. Maikop: Izdatel'stvo "Magarin Oleg Grigor'evich", 2018. S. 692-698. EDN: YOVNGH.
9. Petrova A.P. Spetsifika reprezentatsii voennogo proshlogo v kinofil'makh Konchalovskogo // *Kontsept: filosofiya, religiya, kul'tura*. 2020. T. 4, No 2 (14), S. 155-169. doi:10.24833/2541-8831-2020-2-14-155-169 EDN: LDPFRO.
10. Shak T.F. O tsitatnom muzykal'nom materiale v fil'makh A.Konchalovskogo // *Problemy podgotovki rezhisserov mul'timedia*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskii gumanitarnyi universitet profsoyuzov, 2024. S. 65-66. EDN: MFNYUC.
11. Verstraten P. Film Narratology. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

«Kniga likovaniy» by A. L. Volynsky as a result of his reflections on the classical dance's nature

Kulikova Elizaveta Andreevna 

Lecturer; Department of Choreographic Art; St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions

188691, Russia, Leningrad region, Vsevolozhsky district, Kudrovo, Solnechnaya str., 10 room 1, sq. 468

✉ lizashchepeleva2015@gmail.com

Abstract. The article presents an analysis of the "Kniga likovaniy" by A. L. Volynsky, one of the 20th century's largest ballet critics, who devoted more than 300 articles to the art of dance, published in the St. Petersburg periodicals of 1911–1925. "Kniga likovaniy" is a philosophical treatise on classical dance, which contains the author's reflections on the connection between ballet and ancient Greek dances, as well as on the essence of ballet steps. Volynsky's fundamental work studied in the article was the result of many years of research in the field of ballet art and reflects the main ideas of the author's concept of classical dance. Volynsky developed and improved his future theory of ballet dance for almost 24 years. The key tenets of his theory were outlined in his first article "The Sacrament of Dance", published in the newspaper "Birzhevye Vedomosti" in September 11, 1917. The methodology of the study of the "Kniga likovaniy" was based on historical, biographical, analytical and comparative methods. The critic's unique style, as well as his scientific and

philosophical approach to the study of the classical dance's basics, make Volynsky's "Kniga likovaniy" a unique phenomenon in the field of ballet theory, giving space for reflection to both practicing ballet dancers, teachers, and historians, theorists and philosophers of dance. For modern ballet studies and ballet pedagogy, the "Kniga likovaniy" is also of applied importance, since the vivid metaphors formulated by Volynsky on the topic of classical dance allow the reader to fully imagine the movements of the exersis, and students to better master the exercises during choreography classes.

Keywords: treatise on dance, Ancient Greece, ballet criticism, theory of ballet dance, A. L. Volynsky, Kniga likovaniy, philosophy of dance, ancient Greek art, classical dance, ballet

References (transliterated)

1. Gaevskii V. M. Akim Volynskii i peterburgskii balet // Volynskii A. L. Kniga likovaniy. Azbuka klassicheskogo tantsa. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1992. S. 5-24.
2. Dobrovol'skaya G. N. Poet i letopisets russkogo baleta // Volynskii A. L. Stat'i o balete. SPb.: Giperion, 2002. S. 5-33.
3. Tolstaya E. D. Bednyi rytsar'. Intellektual'noe stranstvie Akima Volynskogo. M.: Mosty kul'tury, 2013. 632 s.
4. Volynskii A. L. Leonardo – da – Vinchi. SPb: Izdanie A. F. Marksa, 1899. 706 s.
5. Volynskii A. L. Dostoevskii. SPb: Tipografiya "Energiya", 1906. 501 s.
6. Volynskii A. L. Kniga likovaniy. Azbuka klassicheskogo tantsa. L.: Izdanie khoreograficheskogo tekhnika, 1925. 324 s.
7. Volynskii A. L. Rozhdenie Apollona // "Vitiistvennyi Akim". Baletnaya kritika Akima Volynskogo. 1923. Uchebnoe posobie po istorii baletnoi kritiki / Predisl. A. A. Mandrykina; Sost., komm. N. N. Zozulina, A. A. Mandrykina. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi, 2023. S. 14-22.
8. Volynskii A. L. Svyashchennost' tantsa // Volynskii A. L. Stat'i o balete. SPb.: Giperion, 2002. S. 39-46.
9. Emmanuel M. De saltationis disciplina apud Graecos. Parisiis, 1895. 100 p.
10. Volynskii A. L. Assiriiskii borody // "Vitiistvennyi Akim". Baletnaya kritika Akima Volynskogo. 1924–1926. Uchebnoe posobie po istorii baletnoi kritiki / Predisl. A. A. Mandrykina; Sost., komm. N. N. Zozulina, A. A. Mandrykina. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi, 2024. S. 42-47.
11. Baumeister A. Hymni homerici. Recensuit apparatus criticum collegit adnotationem cum suam selectam variorum subiunxit Augustus Baumeister. Lipsiae: Druckerei B. G. Teubner, 1860. 400 p.
12. Veresaev V. V. Gomerovy gimny / Per. s drevnegrech. [s primech. i predisl.] V. Veresaev. M.: Nedra, 1926. 96 s.
13. Volynskii A. L. Zigfrid v balete // "Vitiistvennyi Akim". Baletnaya kritika Akima Volynskogo. 1924–1926. Uchebnoe posobie po istorii baletnoi kritiki / Predisl. A. A. Mandrykina; Sost., komm. N. N. Zozulina, A. A. Mandrykina. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi, 2024. S. 57-65.
14. Blok L. D. Klassicheskii tanets. Istoriya i sovremennost'. L.: Iskusstvo, 1987. 380 s.
15. Lawler L.B. The Maenads: A Contribution to the Study of the Dance in Ancient Greece // Memoirs of the American Academy in Rome. USA, 1927. P. 69-112.
16. Sheremet'ev S. D. Russkii arkhiv. 1889. Kn. 1. Vyp. 3. S. 506-522.
17. Svetlov V. Ya. Istoricheskii ocherk drevnei khoreografii // Ezhegodnik Imperatorskikh

- teatrov. 1899–1900. Prilozhenie № 2. S. 29-120.
18. Krasovskaya V. M. Zapadnoevropeiskii baletnyi teatr. Ocherki istorii. Ot istokov do serediny XVIII veka. L.: Iskusstvo, 1979. 296 s.
 19. Volynskii A. L. "Kniga velikogo gneva": kriticheskie stat'i. Zametki. Polemika. SPb: izdanie S.-Peterburgskogo Tovarishchestva "Trud", 1904. 524 s.
 20. Kotelnikov V. A. Voinstvuyushchii idealist Akim Volynskii // Russkaya literatura. 2006. № 1. S. 20-75. EDN: HTPRWJ.
 21. Volynskii A. L. Geroicheskoe iskusstvo. Pervaya bukva geroicheskogo alfavita // "Vitiistvennyi Akim". Baletnaya kritika Akima Volynskogo. 1918–1922. Uchebnoe posobie po istorii baletnoi kritiki / Predisl. A. A. Mandrykina; Sost., komm. N. N. Zozulina, A. A. Mandrykina. SPb.: Akademiya russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi, 2021. S. 99-108.
 22. Vaganova A. Ya. Osnovy klassicheskogo tantsa. L.: OGIZ GIKhL, 1934. 192 s.
 23. Medvedev P. "In Memoriam" // Pamyati A. L. Volynskogo: Sbornik / Pod red. P. Medvedeva. L.: Izdanie V.S.P., 1928. S. 39-43.

Analysis of artistic form in the works of José Ortega y Gasset in the context of the history of formal art studies

Popov Denis Aleksandrovich 

Doctor of Art History

Professor, Department of Theory, History and Pedagogy of Art, Saratov National Research University named after N. G. Chernyshevsky

410012, Russia, Saratov region, Saratov, Astrakhan str., 83

 pvden@yandex.ru

Abstract. The subject of the study is the views of the Spanish philosopher, literary scholar, and cultural theorist José Ortega y Gasset on art and the significance of artistic form, as well as their connection to the traditions of formal art criticism. The definition of artistic form proposed in his works is examined, as well as the use of his theoretical approaches by the Spanish researcher to analyze the work of Diego Velázquez. The author also considers the context in which Ortega y Gasset's views were formed: the work of his predecessors—the classics of formal art criticism—the concepts of artistic form they established, and the successes of non-objective avant-garde art, which required philosophical, artistic, and scientific interpretation. Such a broad context is necessary to establish connections between Ortega y Gasset's ideas and general trends in the development of philosophy and art practice in the first half of the 20th century. The main method of research is the comparative method, which allows for identifying similarities and differences between Ortega's concepts and those of his predecessors, as well as the comparative-historical method, which explains the origin of the identified differences. The study concludes that Ortega y Gasset's formalism represents a development and continuation of the concepts of the classics of formal art criticism, but in different historical and social conditions related to both the growing individualization of European culture and the turbulent successes of avant-garde art. While for G. Wölfflin or A. Riegl, artistic form was something eternal and unchanging, Ortega starts from the infinite diversity of forms produced by the artist, each of which serves as a way to realize his individuality. Thus, the study reveals the significance of the Spanish philosopher's work for the history of Western art criticism and his place in the evolution of formal representations of art. Ortega's views culminate in the development of formalism in the 20th century and serve as a prologue for iconological studies.

Keywords: non-objective art, Spanish philosophy, avant-garde, Ortega y Gasset, José, formalism, formal school, methodology, art studies, artistic form

References (transliterated)

1. Sovremennyyi ekzistentsializm: kriticheskie ocherki. – M.: Mysl', 1966. – 567 s.
2. Bakhtin, M. M. Freidizm. Formal'nyi metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofiya yazyka. Stat'i. – M.: Labirint, 2000. – 625 s. EDN: UXXIQO
3. Vel'flin, G. Klassicheskoe iskusstvo. Vvedenie v izuchenie ital'yanskogo Vozrozhdeniya. – SPb.: Aleteiya, 1997. – 317 s.
4. Gil'debrand, A. Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve i sobranie statei. O Ganse fon Mare. – M.: Izd-vo MPI, 1991. – 161 s.
5. Panofskii, E. Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva. – SPb.: Gumanitarnoe agentstvo "Akademicheskii proekt", 1999. – 393 s.
6. Yakimovich, A. K. Genrikh Vel'flin i drugie: o klassicheskom iskusstvoznanii neklassicheskogo veka // Vel'flin, G. Renessans i barokko. – SPb.: Azbuka-klassika, 2004. – S. 9-47.
7. Malevich, K. S. Chernyi kvadrat. – SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2023. – 282 s.
8. Kandinskii, V. V. Tochka i liniya na ploskosti. – SPb.: Azbuka-klassika, 2005. – 236 s. EDN: QXRYWH
9. Delakrua, E. Dnevnik: v 2-kh t. – T. 1. – M.: Izd-vo Akad. Khudozhestv SSSR, 1961. – 451 s.
10. Ortega-i-Gasset, Kh. Estetika. Filosofiya kul'tury. – M.: Iskusstvo, 1991. – 586 s.
11. Aristotel'. Poetika // Soch.: v 4-kh t. – T. 4. – M.: Mysl', 1983. – S. 645-680.

The iconography of the sculpture "transi" and its influence on the images of "Death Dances"

Bulgarov Vyacheslav 

Postgraduate student; Department of Western European Art; St. Petersburg State University

198504, Russia, Leningrad region, Peterhof, Khalturina str., 15 building 2, 313

 bulgaroff@mail.ru

Abstract. The object of the study is late medieval sculpture and painting. The subjects of the study are sculptural monuments "transi", figures of the "Prince of this world" and "Frau Welt", engraved tombstone image "brass", compositions of the legend "Three living and three dead" and cycles of "Dances of Death". The purpose of the study is to trace the influence of "transi" sculptures on the images of cadavers in the cycles of "Dances of Death". The radically changed image of tombstones, which evolved from decent images of a model with prayerfully folded hands in the 12th–13th centuries to impulsively curved dead bodies, in a relatively short period of time turns into its planar equivalent, which is part of a string of dead doubles of numerous "Dances of Death". Using the logical and typological methods, the relationship between the "transi" sculptures and the images of the "Dances of Death" is traced. The article touches upon the issue related to the heretical teaching of the Cathars and their concept of the damnation of the flesh, as well as the concept of Purgatory formed in the 13th century. The idea of the ability to experience physical pain in Purgatory is reflected in the sculptures of "transi" and as an echo in the figures of the cadavers of the "Dance of Death". Particular

attention is paid to the perception of the ambivalence of the image from sharply repulsive to attractive and the location of monuments closely associated with church architecture as a place of protection. The novelty of the study is a detailed analysis of such factors as the transformation of tombstones of the late Middle Ages, their intersection with religious and philosophical aspects and artistic images that directly influenced the iconography of the "Dance of Death".

Keywords: gisant, the tempter, Rene de Chalon, tombstone of Antonio Amati, Dance of Death, Frau Welt, The Cathars, brass by Wulter Koopman, purgatory, transi

References (transliterated)

1. Mâle E. L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris: A. Colin, 1908. 558 p.
2. Ar'les F. Chelovek pered litsom smerti / per. s fr. V. K. Ronina. M., Progress Akademiya, 1992. 536 c.
3. Panofsky E. Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini. New York: H.N. Abrams. 1964. 319 p.
4. Cohen K. Metamorphosis of a death symbol: The Transi tomb in the late Middle Ages and the Renaissance. Berkeley: Univ. of California press, 1973. 315 p.
5. Otkrovenie Ioanna Bogoslova. Apokalipsis. SPb.: Vita Nova. 2015. 288 s.
6. Caciola N. Revenants and Ritual in Medieval Culture. // Past & Present. 1996. No. 152. Pp. 3–45.
7. Dordevic J. Made in the skull's likeness: of transi tombs, identity and memento mori. Journal of Art Historiography. Birmingham. 2017. No. 17. Pp. 1–19.
8. Morganstern A. The La Grange Tomb and Choir: A Monument of the Great Schism of the West // Speculum, Jan., Vol. 48. 1973. No. 1. Pp. 52–69.
9. Kantorovich E. Dva tela korolya: issledovanie po srednevekovoi politicheskoi teologii / per. s ang. M. A. Boitsova, A. Yu. Sereginoi, M.: Institut Gaidara, 2014. 744 c.
10. Park K. The Life of the Corpse: Dissection and Division in Late Medieval Europe. Journal of the History of Medicine and Allied Sciences 50. 1995. Vol. 50. Pp. 111–132.
11. Bauch K. Das mittelalterliche Grabbild: Figiirliche Grabmaler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa. Berlin, New York: de Gruyter, 1976. 396 p.
12. Bass M. The transi tomb and the genius of sixteenth-century Netherlandish funerary sculpture. // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art. 2017. Vol. 67. Pp. 160–187.
13. Binski P. Medieval Death: Ritual and Representation. London. British Museum Press. 1996. 224 p.

The Artistic Thought of the Song Dynasty and Its Visual Expression in Landscape Painting

Wang Yulin 

Postgraduate student; Institute of Humanities; Altai State University

61 Lenin Ave., Barnaul, Altai Territory, 656049, Russia

✉ 1255132097@qq.com

Budkeev Sergei Mihailovich 

Abstract. This study explores the aesthetic concepts and cultural significance of Song dynasty landscape painting, regarded as one of the highest achievements in the history of traditional Chinese art. The research focuses on the artistic practices, stylistic features, and visual-philosophical approaches embodied in the works of prominent Song masters such as Fan Kuan, Guo Xi, Ma Yuan, and Xia Gui. Particular attention is given to the concept of "emptiness" as both a compositional strategy and a semantic element, reflecting deeper philosophical meanings. The study also analyzes the symbolism of natural motifs mountains, water, mist, trees and the use of vertical perspective and free spatial organization as a means of expressing a cosmological worldview rooted in Daoist and Confucian thought. A key aspect of the paper is the redefinition of the artist's role during the Song era: no longer merely an artisan, the painter becomes an intellectual, a cultural mediator, and a contemplative figure who connects nature and the Dao. This transformation signals a broader cultural shift in the understanding of art and its social function. Methodologically, the study adopts an interdisciplinary approach, integrating methods from art history, philosophical hermeneutics, and cross-cultural aesthetics. The originality of the research lies in its emphasis on the semantic function of visual emptiness and its central role in Song dynasty artistic thinking. The conclusion affirms that Song landscape painting is not only a testament to technical brilliance, but also a visual expression of cultural meditation an artistic practice aimed at achieving harmony between human beings and the universe. These conceptual and visual paradigms deeply influenced the art of subsequent dynasties (Yuan, Ming, Qing) and continue to inspire contemporary dialogues between Eastern and Western art traditions.

Keywords: intercultural influence, image of artist, cultural tradition, Chinese painting, aesthetics of emptiness, visual symbolism, Daoist philosophy, landscape painting, Song dynasty, artistic thinking

References (transliterated)

1. Laktionova E.A., Martynova Yu.A. Vliyanie filosofsko-religioznykh uchenii na kul'turu Kitaya epokhi Sun (960-1279 gg.) // *Sovremennye vostokovedcheskie issledovaniya*. 2021. T. 3, № 2. S. 200-205.
2. Van Yuisi, Tkach D.G. Dukh filosofii v traditsionnom kitaiskom iskusstve // *Tendentsii razvitiya nauki i obrazovaniya*. 2022. № 7. S. 134-137.
3. Chzhao Sh., Gomboeva M.I., Tyan' Syaolei. Sovremennaya kitaiskaya zhivopis' se-i: filosofskii i istoriko-kul'turnyi kontekst // *Manuskript*. 2025. T. 18, № 1. S. 413-422.
4. Tan Tszin. Interpretatsiya kitaiskoi zhivopisi v stile Se-i // *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka*. 2022. № 2. S. 31.
5. Chzhao Sh. Daoskie obrazy v khudozhestvennoi kul'ture Se-i // *Kul'tura i iskusstvo*. 2024. № 9. S. 81-94. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.9.71439 EDN: FXWFRX URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71439
6. Li Ts. Vizual'noe i tekhnicheskoe pereosmyslenie khudozhestvennykh traditsii Se-i v sovremennoi kitaiskoi maslyanoi zhivopisi // *Kul'tura i iskusstvo*. 2025. № 8. S. 101-118. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.8.71450 EDN: VTVVXQ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71450

7. Korobova A.N. Vliyanie zhivopisi epokhi Sun na formirovanie Fen Tszitsaya kak khudozhnika-peizazhista // Kitai i Vostochnaya Aziya: filosofiya, literatura, kul'tura. Materialy XXV Mezhdunar. konf. Moskva: IKSA RAN, 2024. № 1(12). S. 181-215.
8. Kormin N.A. I. Kant: estetika i metafizika kak nauka // Filosofiya i kul'tura. 2023. № 10. S. 1-53. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.10.43687 EDN: XRZQGM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43687
9. Kheitszyun', L. Tipy i vyrazheniya kitaiskoi zhivopisi v arkhitekture vo vremya dinastii Sun / L. Kheitszyun' // Nauchnyi poisk v sfere sovremennoi kul'tury i iskusstva: Materialy nauchnoi konferentsii professorsko-prepodavatel'skogo sostava Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, Minsk, 26 noyabrya 2020 goda. Redkollegiya: N.V. Karchevskaya (pred.) [i dr.]. Minsk: Belorusskii gosudarstvennyi universitet kul'tury i iskusstv, 2021. S. 149-156.
10. Den Ts. Psevdoieroglificheskaya zhivopis' i filosofiya peizazha v Kitae 1980-kh // Vestnik YuUrGU. Seriya "Sotsial'no-gumanitarnye nauki". 2025. T. 25, № 3. S. 38-47. DOI: 10.14529/ssh250305.
11. Chao L. Kul'turnaya tsennost' traditsionnoi kitaiskoi zhivopisi // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura. 2023. № 3. S. 211-216. DOI: 10.24158/fik.2023.3.33.
12. Li Ts. Vizual'noe i tekhnicheskoe pereosmyslenie khudozhestvennykh traditsii Se-i v sovremennoi kitaiskoi maslyanoi zhivopisi // Kul'tura i iskusstvo. 2025. № 8. S. 101-118. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.8.71450 EDN: VTVVXQ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71450

"Body-oriented" propaedeutics in design: rhythmic and compositional shaping techniques

Filonenko Nadezhda Sergeevna

PhD in Art History

Associate Professor, Department of Graphic Design, Ural State University of Architecture and Art named for N. S. Afierov

Karl Liebknecht str., 23, Sverdlovsk region, Yekaterinburg, 620075, Russia

✉ philonenkonadezhda@mail.ru



Tretyakova Mariya Sergeevna

PhD in Art History

Associate Professor, Department of Graphic Design, Ural State University of Architecture and Art named for N. S. Afierov

Karl Liebknecht str., 23, Sverdlovsk region, Yekaterinburg, 620075, Russia

✉ mashanadya@gmail.com



Tipikin Vladimir Vladimirovich

Professor, Department of Graphic Design, Ural State University of Architecture and Art named after N. S. Afierov

Karl Liebknecht str., 23, room 325, Sverdlovsk region, Yekaterinburg, 620075, Russia

✉ vovok4@rambler.ru



Kazakova Natal'ya Yur'evna 

Doctor of Art History

Professor, Department of System Design, A. N. Kosygin Russian State University

Abstract. The relevance of the research is due to the ignoring of the topic of physicality in design propaedeutics, which makes it impossible to rethink and develop the avant-garde theory of composition in accordance with the requirements of the time. The authors of the article note that the linear logic of composition construction, accepted as a standard in Russian propaedeutics, is rightly criticized today by foreign researchers for reductionism. According to the authors, if the West is dominated by interest in the nonlinear logic of constructing a composition based on the iterative mathematics of fractals, then Eastern designers are looking for their competitive advantage in the international arena, turning to the subtle differentiation of experience and using the rhythm of empty and filled instead of geometric connections of forms. From the point of view of the authors of the study, the "oriental approach" is productive for the development of the designer's bodily sensitivity to form as a result of compositional shaping, and, consequently, in one form or another it can be applied in domestic propaedeutic courses. The purpose of the study is to use the example of specific composition exercises to show the current direction of development of "body-oriented" propaedeutics in design, according to the authors. As tools for developing the designer's bodily sensitivity, the authors consider composing poems containing pauses, since these pauses, on the one hand, give the listener time to perceive the poem with his whole body, and on the other hand, allow him to feel a one-body connection with the world: to feel the connection between things, between people, between things and people. The visual embodiment of pauses is the "excessive" ("dense") empty space between image elements or between material objects, therefore, as propaedeutic exercises, the authors propose to create compositions in which the emphasis is placed on the "movement" of empty space. At the end of the article, the authors turn to the structural basis of the composition, which allows us to consider it as a "force-form", since the composition connects elements with each other using empty space, which allows the viewer to feel the "lines of force" that transform the composition into a single organism. In conclusion, the authors emphasize the importance of "body-oriented" propaedeutics, which allows the designer to rely on a stable foundation without going into reductionism, as well as to see non-obvious relationships between different elements of reality and anticipate the development of emerging situations.

Keywords: Chinese design, Japanese design, eastern approach, poetic sensitivity, embodied design thinking, body-oriented design, compositional techniques, rhythmic composition, compositional shaping, propaedeutics in design

References (transliterated)

1. Dizain: illyustrirovannyi slovar'-spravochnik. / Pod obshch. red. G. B. Minervina i V. T. Shimko. M.: Arkhitektura-S, 2004.
2. Volkov N. N. Kompozitsiya v iskusstve. M.: Iskusstvo, 1977.
3. Penny S. Making Sence: Cognition, Computing, Art and Embodiment. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2017.
4. Kuma K. Ten, sen, men [Tochka, liniya, ploskost']. Tokyo: Iwanami-shoten, 2022.
5. Gibson Dz. Ekologicheskii podkhod k zritel'nomu vospriyatiyu. M.: Progress, 1988.
6. Hara K. Design of Design. Tokyo: Iwanami-shoten, 2018.
7. Ando T., Furuyama M., Migayrou F., Lavisgnes S., Blistene B. Tadao Ando: Endeavors. Paris: Flammarion, 2019.

8. Chzhu Chzh. *Filosofiya kitaiskogo iskusstva*. M.: Izdatel'stvo vostochnoi literatury, 2021.
9. Yoshioka T. *Mienaikatachi [Nevidimye formy]*. Tokyo: Esquire Magazine Japan, 2009.
10. McCarter R. Steven Holl. New York and London: Phaidon Press, 2015.
11. Pallasmaa J. *Hapticity and Time: Notes on a Fragile Architecture*. // *The Architectural Review*. 2000. No 207(1). Pp. 78-84.
12. Gerasimova M. P. O spetsifike «Yaponskogo» (krasota mgnoveniya, ischezayushchego v vechnosti). // *Ezhegodnik Yaponiya*. 2012. № 41. S. 223-238.
13. Skvortsova E. L. Esteticheskaya ravnotsennost' vseh chuvstv cheloveka v yaponskoi kul'turnoi traditsii. // *Chelovek*. 2011. № 4. S. 170-184.
14. Sudzuki D. T. *Dzen i yaponskaya kul'tura*. SPb.: Nauka, 2003.
15. Gerasimova M. P. Vliyanie sintoizma na esteticheskoe soznanie yapontsev. // *Trudy VIII mezhdunarodnogo simpoziuma mezhdunarodnogo nauchnogo obshchestva sinto*. M.: MAKSPress, 2003. S. 87-92.
16. Frai T. *Defuturatsiya: novaya filosofiya dizaina*. M.: Izdatel'skii dom «Delo» RANKhiGS, 2023.
17. Grigor'eva T. P. *Yaponskaya khudozhestvennaya traditsiya*. M.: Nauka, 1979.
18. Malyavin V. V. *Prostranstvo v kitaiskoi tsivilizatsii*. M.: Feoriya, 2014.
19. Zhyul'en F. Velikii obraz ne imeet formy, ili Cherez zhivopis' k ne-ob'ektu: opyt de-ontologii. M.: Ad Marginem Press, 2014.
20. Isozaki A. *Japan-ness in Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2011.
21. Muscogiuri M. Sketching, drawing, modeling: phenomenology of the project in the work of Kengo Kuma. / Kengo Kuma: *Inspiration and Process in Architecture*. 2013. Pp. 8-17.
22. Hara K. White. Zürich: Lars Müller Publishers, 2010.
23. Bogdanova-Kummer E. *Bokujinkai: Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*. Leiden, Boston: Brill. 2020.
24. Skvortsova E. L. Yaponskaya dukhovnaya traditsiya v svete problemy «razuma tela». // *Filosofiya: nauchnye issledovaniya*. 2014. № 3. S. 258-270.
25. Fukasawa N., Morrison J. *Super Normal: Sensations of the Ordinary*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2022.
26. Skvortsova E. L. Vostok i Zapad v novoi estetike yaponskogo filosofa Imamiti Tomonobu. // *Filosofskie nauki*. 2010. № 3. S. 132-146.
27. Shi X. Chinese calligraphy as Force-Form. // *The Journal of Aesthetic Education*. No. 53(3). 2019. Pp. 54-70.
28. Nevlyutov M. R. *Fenomenologicheskie kontseptsii v teorii arkhitektury: dissertatsiya ... kandidata arkhitektury*. M. 2021.
29. Saito Yu. The Moral Dimension of Japanese Aesthetic. // *Rethinking aesthetics: the role of body in design*. New York, London: Taylor & Francis Group. 2013. P. 158-180.
30. Arshinov V. I., Svirskii Ya. I. Relyatsionno-transduktivnoe myshlenie kak aspekt myshleniya-vmeste-so-slozhnost'yu: opyt kognitivnogo pogruzheniya. // *Nauka i fenomen cheloveka v epokhu tsivilizatsionnogo makrosdviga*. M.: Institut obshchegumanitarnykh issledovaniy, 2023. S. 158-266.
31. Bychkov V. V., Man'kovskaya N. B. Estetika postmodernizma kak fenomen tekhnogennoi tsivilizatsii. // *Iskusstvoznanie*. 2011. № 1-2. S. 188-210.