

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Шевчук В.Г. — Диалогичность и текстуальность как особенности культурного пространства В. Кандинского и Д. Бурлюка // Философия и культура. – 2023. – № 3. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.3.39706 EDN: EWYYRJ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39706

Диалогичность и текстуальность как особенности культурного пространства В. Кандинского и Д. Бурлюка

Шевчук Вероника Геннадиевна

кандидат философских наук

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

295000, Россия, республика Крым, г. Симферополь, пер. Учебный, 8

✉ verynya.58@gmail.com



[Статья из рубрики "Философия культуры"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2023.3.39706

EDN:

EWYYRJ

Дата направления статьи в редакцию:

01-02-2023

Дата публикации:

14-03-2023

Аннотация: Обращение к культурному пространству Серебряного века и русского авангарда позволяет судить о многообразии проявлений культурного текста, о своеобразии диалога между культурными мирами России и Европы, Востоком и Западом. Культурное пространство видных представителей отечественного авангарда, в том числе В. Кандинского и Д. Бурлюка, отличалось сочетанием художественного творчества и теоретических воззрений, то есть многообразием синтеза визуального, вербального, аудиального и других текстов. Соответственно, объектом исследования является творческое и теоретическое наследие В. Кандинского и Д. Бурлюка, состоящее из множества текстов, предметом — выявление характерных особенностей их культурных миров, таких как диалогичность и текстуальность. Научная новизна и цель нашего исследования состоит в культурологическом анализе и методе сопоставления художественных и теоретических воззрений художников-мыслителей В. Кандинского и Д. Бурлюка, в выявлении неразрывной связи их различных текстов: художественных, визуальных, вербальных, аудиальных и других. Установлено, что своеобразие отечественной культуры обусловлено историей России и её местоположением между

Европой и Азией. Одновременное сосуществование явлений культуры прошлого, настоящего и будущего, их преемственность и состязание между собой представляет нелинейный процесс, что и происходит в эпоху Серебряного века. Этот «переходный» период на стыке XIX-XX вв. охарактеризован как ситуация «взрыва». Воплощение единства традиций русского и европейского искусств, переплетение их художественных достижений и теоретических установок в картине мира В. Кандинского, а также теоретические воззрения по проблемам искусства и своеобразие художественного текста Д. Бурлюка с его увлечением искусством Востока – всё это подтверждает сходство творческих установок художников-мыслителей. Сопоставление их вербальных и художественных текстов приводит к выводу, что особенностями культурных миров В. Кандинского и Д. Бурлюка являются диалогичность, текстуальность и синтетичность.

Ключевые слова:

художественный текст, вербальный текст, культурное пространство, отечественный авангард, диалог культур, синтез искусств, теория и практика, текстуальность, Кандинский, Бурлюк

Введение

В наше время в культурологии и искусствознании всё большее значение придается проблеме сохранения культурного наследия России, в том числе и отечественного искусства. Обращение к культурному пространству Серебряного века и русского авангарда позволяет судить о многообразии проявлений культурного текста, о своеобразии диалога между культурными мирами России и Европы, Востоком и Западом. Многие выдающиеся творческие личности — представители отечественного авангарда, занимались проблемами синтеза и диалога между различными видами искусства, осуществляя единство теории и практики. Для русского авангарда характерно осознание коллективной идентичности, одной из сторон которой является именно теоретическая интенция в художественном пространстве, что и подтверждает его текстуальный характер.

Степень изученности проблемы. Наше культурологическое исследование текстуальности культурного пространства представителей русского авангарда исходит из понятия «культура как текст» и её семиотического пространства, введенные Ю. М. Лотманом [1]. Целый ряд отечественных и зарубежных исследователей посвятили свои труды анализу культурного пространства Серебряного века и отечественного авангарда. Среди них — Д. В. Сарабьянов [2], В. С. Турчин [3], И. В. Кондаков [4; 5], Н. А. Хренов [6; 7], зарубежные — Дж. Боулт [8; 9], Р. Хеллер [10], М. Луккези [11], Р.-К. Воштон Лонг [12], Г. И. Деннис [13] и другие.

В своих исследованиях И. В. Кондаков обозначил проблему взрывного характера и нестабильности культурного синтеза исследуемой эпохи. Как всегда актуально для культурологов обращение к научным работам М. С. Кагана [14], посвященных явлениям синтеза искусств в переходную эпоху. Н. А. Хренов, продолжая данное направление исследования в ряде своих научных трудов, подчеркивает, что XX век художественного авангарда стал веком теории [6]. На основе сопоставления теоретических идей В. Кандинского и С. Эйзенштейна Н. А. Хренов в своей статье [7] охарактеризовал теоретические интенции искусства творческих личностей как особенности переходного

этапа данной эпохи. Среди вербальных текстов, отражающих взгляды В. Кандинского на природу искусства, исследователь выявляет основную линию — осознание в творчестве художником-авангардистом космического смысла («музыка сфер») на основе синтеза искусств и культур, а также обосновывает своеобразие ментальности В. Кандинского, картина мира которого вмещает переплетение западной и восточной культур.

Обращение к монографии Т. И. Ерохиной «Личность и текст в культуре русского символизма» [\[15\]](#) актуально для нашего исследования в контексте теоретических высказываний практиков — творческих личностей отечественного авангарда, представленных как «текст личности», носящей «характер метатекста».

Для анализа особенностей культурного пространства и сопоставления теоретической интенции художественных текстов В. Кандинского и Д. Бурлюка интерес для нас представляют их труды: «Текст художника. (Ступени)» [\[16\]](#), «О духовном в искусстве» [\[17\]](#) В. Кандинского и «Художник Давид Бурлюк в роли историка и художественного критика своей жизни и творчества (За сорок лет. 1890–1930)» Д. Бурлюка [\[18\]](#).

Ознакомление с некоторыми научными трудами зарубежных авторов-искусствоведов приводит к выводу, что их изучение творчества В. Кандинского и Д. Бурлюка носит, в основном, описательный и биографический характер, а с точки зрения культурологии нами не было выявлено значительных трудов. Высокий уровень научных работ отечественных культурологов позволяет опираться на их исследования, но среди них в контексте синтеза теории и художественной практики не ставилась проблема сопоставления и диалога между культурными мирами современников авангарда — В. Кандинского и Д. Бурлюка.

Объектом нашего исследования выступает культурное наследие художников-теоретиков авангарда В. Кандинского и Д. Бурлюка, представляющее собой воплощение многообразия синтеза визуального, вербального, аудиального и других текстов. *Предметом* исследования является выявление характерных особенностей культурных миров творческих личностей В. Кандинского и Д. Бурлюка, таких как *диалогичность* и *текстуальность*.

Применение культурологического подхода и метод сопоставления теоретических положений самобытных творческих личностей — В. Кандинского и Д. Бурлюка — позволяют обосновать их идентичность, выраженную в сходстве их теоретических воззрений на проблемы искусства в процессе творческой практики. Кроме того, их культурное пространство вмещает в себе переплетение традиций и новаторских принципов отечественного, восточного и европейского искусства, что нашло выражение в своеобразии практических проявлений исследуемых художников-мыслителей.

Научная новизна обусловлена попыткой культурологического исследования феномена творческой личности эпохи авангарда, рассматриваемой нами как метатекст. Впервые на примере сопоставления своеобразия культурного наследия В. Кандинского и Д. Бурлюка, состоящего из множества текстов, обозначена проблема выявления многогранной идентичности художников-мыслителей, выраженной в неразрывной связи их теоретических воззрений и художественной практики. Следовательно, перед нами ставится задача исследования — на основе анализа теоретических воззрений художников-мыслителей В. Кандинского и Д. Бурлюка выявить и сопоставить взаимовлияние их различных текстов: визуальных, вербальных, аудиальных и других, подтвердить особенности их культурных миров: диалогичность и текстуальность, а также и синтетичность.

Культурное пространство Серебряного века России в контексте диалога Запад-Восток

Одними из главных особенностей исторического развития стран являются взаимодействие и взаимовлияние их культурных процессов. Обосновано, что подобный феномен наиболее ярко проявляется в «переходные» периоды, одним из которых нами отмечен период конца XIX–начала XX вв. в культурном пространстве России и Европы. В то время характер их межкультурных коммуникаций, как никогда, приобретает динамический импульс.

Такие культурные «взрывы», происходящие в одном пространстве, по мысли теоретика культуры Ю.М. Лотмана, могут сочетаться с постепенным развитием в других культурных организациях, пересечение которых обуславливает динамическое развитие [\[1, С. 21-22\]](#).

Еще с давних времен проблема своеобразия отечественной культуры волновала мыслителей, характерные особенности которой сформировались благодаря местоположению России между Европой и Азией. Вследствие чего, русская культура стояла между двумя полюсами — западным и восточным. Россия присоединилась к культуре западного мира, не имея опыта Ренессанса, роль которого в её истории сыграл XVIII век. И.В. Кондаков, рассматривая символизм как «мировое явление», отмечает, что русский символизм, «выводивший свои истоки» из творчества русских классиков XIX века (Тютчев, Пушкин, Лермонтов, Гоголь и другие), «апеллировал к опыту французского, бельгийского, английского, скандинавского...и немецкого символизма», и в то же время «обращался к опыту Античности, западно-европейского Средневековья и Возрождения, романтизма» [\[4, с. 163\]](#).

Представители российского романтизма (начало XIX в.) увлекались итальянскими сюжетами. Стилизованная восточная тематика входит в русский мир в виде иллюстраций, например, к «Бахчисарайскому фонтану» А.С. Пушкина. Во второй половине XIX века русское искусство осваивает среднеазиатскую тематику, которая получила воплощение в творчестве В. Верещагина, создавшего экзотический образ Востока.

Затем на рубеже XIX–XX вв. произошли изменения в изобразительной стилистике восточной тематики, как, например, в процессе работы М. Врубеля (1856–1910) над созданием образа Демона в живописи и графике. Термин «симфоничность», примененный И. Долгополовым к характеристике «восточных» работ Врубеля, подчёркивает синтетический характер центрального образа: поэзия–музыка–живопись–Восток–Запад [\[19, с. 520\]](#).

Период «стиля модерн» ознаменовал новую эпоху, характерную синтетическим соединением восточных мотивов с русским народным творчеством, стилем русского лубка, с тонкостью и изяществом выполненного И. Билибиным. К «Русским сезонам», организованным С. Дягилевым, выполнялись декорации и костюмы на восточную тематику Л. Бакстом и другими художниками, имевшие большой успех в Западной Европе.

На рубеже XIX–XX веков мыслители и деятели культуры Европы и России испытывали тяготение к культуре Востока, в том числе и к его религиозно-философским школам (буддизм, индуизм, даозизм). Велико было влияние японского искусства на европейскую и русскую культуру. Например, творчество поэта-художника, теоретика искусства М. Волошина сформировалось путем увлечения западными философскими течениями (антропософия) и искусством Востока (японская ксилография, Утамаро, Хокусай). Современник М. Волошина, Д. Бурлюк также был связан с восточной культурой,

пропагандировал футуризм на Дальнем Востоке и в Японии, создавал произведения на восточную тематику. Художница-авангардистка Н. Гончарова утверждала, что её творческий путь обращён к Востоку, а Запад является лишь «передатчиком» восточных открытий. Тому много примеров в истории искусства.

Таким образом, постепенно намечался путь к диалогу, взаимодействию различных культур, к созданию синтетической художественной картины мира в России.

Динамические процессы на рубеже XIX–XX веков, приведшие к крутым переменам русской культуры, к её быстрым темпам, характеризуются исследователями как «излом». Философ М. Бахтин, выявляя «диалогизм» как особенность своеобразия культуры России и Европы рубежа XIX–XX вв., называет универсальным явлением тот переходный период, который коснулся всех отношений и проявлений человеческой жизни [\[20, с. 55\]](#). В это сложное и противоречивое время, благодаря межкультурным связям различных художественных группировок Европы и России, начинает формироваться художественное явление, получившее название «авангард». В европейском искусстве развиваются быстрыми темпами новые направления: кубизм, футуризм, дадаизм, экспрессионизм и другие, оказывающие влияние и на русское искусство, как, например, европейский кубизм, который подсказал свободное построение картинной плоскости в художественных текстах. М.С. Каган, в контексте взаимовлияния культурных полей Запада и России, высказывает мысль о «диалогичности» как общего закона существования культуры, протестующей против форм «монологичного деспотизма» [\[14, с. 402–404\]](#).

Так через осознание взаимодействия Востока и Запада, сближения образных средств различных видов искусств формировалась *синтетичность* — особенность отечественной культуры, определенная Д. Сарабьяновым как «новая форма», которую XX век дал «традиционному для России синтетическому мышлению» [\[2, с. 117–160\]](#). Именно идея синтетичности стала символом миропонимания мыслителей и деятелей искусства Серебряного века. Н. Бердяев, П. Флоренский, В. Зеньковский, В. Шмаков и другие русские философы данной эпохи видели смысл творчества в его духовном начале, в синтезе религиозных идей и светской культуры.

В любую историческую эпоху своеобразие ее художественного пространства формируют явления, такие как: окружающая действительность, природа, религия, нравственные и эстетические принципы, традиции и другие факторы, что и влияет на образный мир творческой личности. Конструктивными средствами для воссоздания этого мира являются художественные универсалии, синтезирующие философские интенции. Определяя роль личности в творческом процессе, Т.С. Злотникова выделяет мысль Л.С. Выготского, который представляет творческую личность в виде призмы, преломляющей «жизненные впечатления ... и художественные традиции» [\[21, с. 50\]](#).

В России начала XX века новое культурное явление получило название «Первый русский авангард» наряду с «Серебряным веком русской культуры», характерной чертой которых является соединение художественного творчества и решения теоретических проблем, то есть осуществление синтеза визуального, вербального и других текстов. В едином художественном пространстве и диалогическом мире России и Европы философы, культурологи, искусствоведы, художники в своих трудах обращались к концепциям культуры как художественному тексту. В.С. Турчин одну из особенностей «образа двадцатого века» называет «текстовость» искусства авангарда, представители которого «тянулись к перу и бумаге, к слову, к тексту» [\[3, с. 21–22\]](#). Исследователь отмечает, что

наименования новейших течений авангарда были связаны с текстами, обрамляющих «практику столь обильно», что их издание уже является «историей искусства» [\[3, с. 20\]](#).

Профессор И. В. Кондаков, основоположник метода «архитектоники культуры», отмечает, что «история культуры представляется как *иерархия смыслов*, перманентно трансформирующая свою конфигурацию в нескольких измерениях». Исследователь, выявляя неоднозначность «простой линейной цепочкой культурных парадигм», обосновывает одновременное существование явлений культуры прошлого, настоящего и будущего «в преемственности друг с другом и в состязании между собой», поэтому история культуры представляет «нелинейный, многомерный, ступенчатый процесс» [\[5, с. 10-11\]](#). Итак, Серебряный век представляется как многослойный культурный текст, включающий в себя одновременную трансформацию трех уровней своего содержания. Согласимся с мыслью профессора О.Н. Астафьевой о нелинейности «развертывания культуры во времени и пространстве», связывающей прошлое с будущим, что способствует «самообновлению и самосохранению культуры» [\[22\]](#). Такое положение применительно к ситуации «взрыва» переходного периода рубежа XIX–XX вв. в культуре Серебряного века.

Для анализа особенностей культурного пространства России обратимся к творческим личностям В. Кандинского и Д. Бурлюка — деятелям культуры Серебряного века и отечественного авангарда, в котором отразилось присутствие западной и восточных культур, повлиявших на направленность теоретических воззрений и творческих поисков персоналий.

Диалог культур и синтез вербального, аудиального и визуальных текстов в картине мира Василия Кандинского

Для нашего исследования в контексте своеобразия диалога между визуальным и вербальным текстами представляет интерес творческое наследие выдающегося художника В. Кандинского (1866–1944), включающее теоретические исследования по художественным проблемам российской и европейской культур конца XIX–начала XX вв. Не только воззрения европейского символизма, но и идеи русских символистов воздействовали на картину мира художника-теоретика. В. Кандинский занимался научной деятельностью, публиковал свои статьи в журналах «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон», был создателем немецкого журнала «Синий всадник».

Идея всеединства и соборности как основа духовной доминанты была одной из ведущих идей в кругу представителей русской религиозной философии, которая интересовала и В. Кандинского. Он развил и углубил положение о внутренней связи и взаимопроникновении различных искусств, выявил значение их синтетического характера. Художнику-теоретику удалось воплотить в своём небольшом труде «Звуки» синтез поэтического, музыкального и живописного начал, затем он пишет с композитором А. Сахаровым либретто балета на одноимённую тему.

Удивляет многообразие картины мира В. Кандинского, состоящей из единства художественного и вербального текстов. Мыслитель по-своему воспринял и переработал идеи русских и немецких символистов, теорию немецкого идеализма, некоторые принципы теософии, антропософскую концепцию Штайнера. Пребывая в Германии и Швеции, В. Кандинский отмечал интерес тамошней интеллигенции к российской культуре, их «веру в Россию». В то время художник писал, что между народами стираются границы, благодаря взаимовлиянию европейского и отечественного искусств.

В контексте текстуального характера художественного творчества обратим внимание на то, что В. Кандинский одним из первых авангардистов ввел термин «текст» (1916), назвав свой труд «Текст художника» (через пару лет опубликованный в 1918), в котором он описывает формирование своей цветовой картины мира, начиная от красочных впечатлений, полученных в детстве, и заканчивая созданием своей концепции абстракции с музыкальной интонацией.

В. Кандинский вспоминает, что в юности самыми главными впечатлениями являлись его посещения французской импрессионистической выставки в Москве и постановки «Лоэнгрина» Вагнера в Большой опере, и это наложили отпечаток на всю его жизнь. Возможно, что эти «два события» положили начало синтетического восприятия действительности художником, то есть осознанию неразрывной связи живописи и музыки: «живопись способна проявить такие же силы как и музыка» [16, с.18]. Слушая музыку Вагнера, по словам В. Кандинского, скрипки, «глубокие басы», «духовные инструменты» воплощали в его восприятии «всю силу предвечернего часа», и перед его глазами мысленно возникали краски и «рисовались» линии: «Вагнер музыкально написал "мой час"» [16, с.18]. В творчестве импрессионистов В. Кандинского волновала не проблема света и воздуха, а именно вопрос воздействия краски.

Художник-теоретик другим важным «элементом» живописи называет «время» (курсив В. Кандинского). Утверждая, что живопись должна привлекать зрителя глубоко запятанным содержанием, В. Кандинский высказывает мысль о длительности и скрытости времени в изобразительном пространстве. Восхищаясь картинами Рембрандта, он отметил в них разделение светлого и темного и сопоставил с «двузвучием» «Вагнеровской трубы» [16, с.22]. Художника поразило свойство Рембрандта в живописи — длительность и скрытость элементов, где зритель видит одну часть, потом переходит к другой. Именно такие особенности как «скрытое» и «запятанное» будут основными в художественной практике В. Кандинского.

Обосновывая основной смысл вопроса об искусстве «на базисе внутренней необходимости», где известные теоретические законы и границы перевернуты верх дном, В. Кандинский утверждает, что «"дух времени" в вопросах формальных создается именно и исключительно ... полноточными художниками — личностями». Они, по мнению художника-теоретика, обладают способностью подчинять убеждением не только современников, обладающих «внешним дарованием (без внутреннего содержания)», но и поколений [16, с. 35–36].

В контексте современной нам теории о «взрыве» в переходную эпоху авангарда для нас интересно рассуждение В. Кандинского о природе искусства, считающего, что его развитие «не состоит из новых открытий, вычеркивающих старые истины», а «состоит во внезапных вспышках, подобно молнии, из взрывов, подобных "букету" фейерверка...» (курсив наш — В. Г. Шевчук) [16, с. 47]. В то же время, как отмечает художник-мыслитель, эти «вспышки» в виде новых перспектив и истин являются органическим развитием и ростом прежних истин, которые не уничтожаются и продолжают свою творческую жизнь. В. Кандинский утверждает, что беспредметная живопись не является вычеркиванием «всего прежнего искусства», в современных формах которого он видит «внутренне логический», «внешне органический» рост искусства [16, с. 49].

В вербальном тексте «Ступени», представляющем как пример синтеза аудиального и визуального аспектов, В. Кандинский сопоставляет процесс создания произведения искусства с космическим явлением: «Живопись есть грохочущее столкновение

различных миров, призванных путем борьбы <... > создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, — оно проходит путем катастроф, подобно хаотическому реву оркестра, выливающегося в конце концов в симфонию, имя которой — музыка сфер» [\[17, с. 314-315\]](#). Вспомним реализацию В. Кандинским концепции «тотального театра», где воплощалось параллельное созвучие визуального, вербального и аудиального текстов в постановке «Картинок с выставки» Мусоргского в Баухаузе (Мюнхен), что и выявляет синтетичность картины мира художника-мыслителя.

Первое издание значительного труда — вербального текста В. Кандинского «О духовном в искусстве» вышло на немецком языке («Über das Geistige in der Kunst») в 1911 г., но с датой «1912» [\[23\]](#). В 1914 году в Лондоне этот труд был переведен с немецкого, затем в 1924 году был опубликован в Токио на японском языке. Сам художник-теоретик объясняет, что в данной работе преследовал основную цель — пробуждение «способности восприятия духовной сущности в материальных и абстрактных вещах» [\[16, с. 52\]](#).

В. Кандинский в своей концепции искусства, созданной на основе многочисленных художественных экспериментов, разделяет два вида искусства: одно — искусство, которое повторяет то, чем «заполнена современная атмосфера», — это «кастрированное искусство», оно кратковременно и не имеет будущего; другое — иная судьба уготована искусству, имеющему корни в своей духовной эпохе и обладающему внутренним характером, а и, значит, в нем есть зачатки будущего [\[17, с. 175; с. 106\]](#).

Мыслитель обращался к проблеме диалога между художником и зрителем, который должен быть готовым к способности воспринимать тонкие, душевные вибрации, исходящие от произведения, наполненного внутренним содержанием. Зритель не должен поворачиваться спиной к тому художнику, стремящемуся к высшим целям — духовности, так как понимание смысла как повествовательного содержания не есть достижение зрителя точки зрения художника, нужно ещё уметь слышать и видеть внутренний звук, который, по словам В. Кандинского, «есть жизнь краски» [\[17, с. 174-175\]](#).

Художник-теоретик выдвигает теорию принципа внутренней необходимости, в которой описывает духовное воздействие красочной формы на зрителя. Мыслитель обосновывает взаимодействие краски с формой (треугольник желтого, круг синего, квадрат зеленого и др.), их звучание («желтое звучит как резкая труба»), сопоставляет красочные и музыкальные тона, например: светло-синее уподобляется звуку флейты, темно-синее — виолончели, звук синего — звуку глубокого органа. Все эти красочные формы В. Кандинский называет различно действующими существами, «духовный аромат» которых в различных формах (квадрата, круга и других) дифференцируется [\[17, с. 125; с. 141; с. 142\]](#). Философский трактат «О духовном в искусстве» мы можем представить как синкретичный текст (Якобсон), а описываемые автором красочные формы — как иконографические знаки живописного текста.

В другом вербально-иконическом тексте «Точка и линия на плоскости» художник-теоретик формулирует «всеобщий закон мировой композиции», призывающий «к высочайшему синтетическому порядку: внешнего + внутреннего», где составлена классификация разнообразных видов линий и их сопоставления со звуковыми характеристиками, стихотворными размерами, с числами и ритмическим рядом и так далее [\[24, с. 161\]](#).

На основе анализа творческого наследия В. Кандинского как разносторонней личности приходим к выводу, что одними из главных направлений его теоретических и практических изысканий является проблема *синтеза искусств* как воплощение своеобразия художественного текста, а также и *синтетичность*, характеризующая личность или творчество художника. Как мы знаем, феномен синтеза искусств основан на явлении *синестезии* – психологической соотносимости цвета, звука, слова, формы, тактильных, вкусовых и даже обонятельных ощущений. Вспомним цитату Шарля Бодлера, открывшего в XIX веке «закон всеобщей аналогии»: «Все краски, запахи и звуки заодно» [\[25, с. 5\]](#). Психологи ввели термин «синестетик», то есть это человек, обладающий способностью симультанно чувствовать многообразие проявлений окружающего мира (цвет, звук, запах и т.д.) на основе синестезии. К этой проблеме ещё обращался и Аристотель. Таким синестетиком был и В. Кандинский. Картину он называл синтетическим единством всех частей.

Приведем примеры синтеза аудиального, вербального и иконических текстов, составляющих единство синкретического текста, в описании тех впечатлений, которые отразились на живописных произведениях художника 1916 года, таких как: «Москва I (Красная площадь)» и «Москва II (Пушки)». «Внешнюю и внутреннюю Москву» В. Кандинский называл исходной точкой своих поисков в качестве «живописного камертона», где осуществлялась попытка художника отобразить соединение света, цвета и звука [\[17, с. 330\]](#). Сказывается литературный талант В. Кандинского, сумевшего вербальными средствами передать *многоцветье* («хор красок») и выразить *многозвучие* Москвы: солнечный свет «становится красноватым от напряжения, все краснее, сначала холодного красного тона, а потом все теплее. Солнце плавит всю Москву в один кусок, звучащий как туба, сильной рукой потрясающий всю душу...». Москву как «красное единство» и «аккорд симфонии» художник сравнивает с огромным оркестром, и в то же время как бы вводит визуальной кистью другие цвета: «розовые, лиловые, белые, синие, голубые, фисташковые, пламеннокрасные дома, церкви...». Далее автор придает звучащие свойства цвету и элементам композиции, например: «поющий снег», «*allegretto* голых веток и сучьев», а также «молчание» кольцу кремлевской стены. Над ней как «аллилуйя» — «белая, длинная, стройно-серьезная черта Ивана Великого», вытянутую шею которого венчает «золотая глава купола» — как Солнце Москвы среди звезд — «золотых, серебряных и пестрых» [\[17, с. 295-297\]](#).

Мысли П. Флоренского о синтетическом характере художественного мышления сходны с позициями В. Кандинского, но это уже другая тема исследования. Анализ их культурного диалога был проведен профессором Д.С. Берестовской [\[26, с. 59-70\]](#).

Итак, мы можем обосновать, что художественно-теоретическое наследие В. Кандинского представляет собой как гипертекст, в котором знаковые компоненты — цвет, слово, звук, образ, а также и явления синестезии объединены в синкретичном единстве. Главной особенностью, характеризующей картину мира В. Кандинского, является единство художественных достижений и теоретических установок, переработанных на основе традиций русского и европейского искусств и связанных с философской и искусствоведческой мыслью. Изучение культурного наследия художника-мыслителя является актуальным не только для теории абстрактного искусства русской и западной культур XX века, но и современного искусства нашего времени.

Творческое пространство Давида Бурлюка как воплощение синтеза теории и практики

Анализ художественно-вербального наследия художника, поэта, писателя Д. Бурлюка

(1882–1967), одного из основателей русского футуризма, позволяет судить об отражении взаимовлияний культурных миров Запада и Востока в его творчестве. Во время учебы в Одессе и Казани (Восток) он увлекся принципами импрессионизма. Затем в 1912 году совершил путешествие по европейским странам (Германия, Франция, Италия, Швейцария), где укрепилось западное влияние на картину мира художника. Д. Бурлюк ознакомился с новыми авангардными течениями: французским кубизмом и итальянским футуризмом. Впоследствии художник совершил футуристическое турне по Казани, Дальнему Востоку и Японии. Это было период его жизненного и творческого пути, где «сошлись» Восток и Запад. Затем Д. Бурлюк с семьей переехал в Америку, где жил до конца своей жизни.

В творчестве выдающейся личности Давида Бурлюка воплотились авангардные идеи и художественные искания Серебряного века русской культуры. Д. Сарабьянов отмечает в эпоху авангарда стремление творческой личности к раскрытию своего дарования и обоснованию своей собственной концепции искусства [\[27\]](#). Данное утверждение теоретика культуры подтверждает синтетический феномен культурного пространства Д. Бурлюка, включающего многообразие тематики, отразившей отличительные черты западной и восточной культур, традиции и новаторство, синтез поэзии и живописи, взаимосвязь теории и художественной практики.

Из многочисленного теоретического наследия интерес представляет собственный анализ Д. Бурлюка своего художественного творчества в статье «Художник Давид Бурлюк в роли историка и художественного критика своей жизни и творчества (За сорок лет. 1890-1930)» как пример взаимопроникновения вербального и визуального текстов [\[18\]](#).

Д. Бурлюк, критикуя свое творчество — живописный текст, отметил, что в ранних работах обращался к исторической тематике, где на полотнах больших размеров изображал «человеческие страдания и жизнь масс», как, например, в работе «Ожившее средневековье» (1915, неизвестно местонахождение) [\[18, с. 99\]](#). По описанию автора, этот символический текст изображает поле сражения, на котором справа расположена женщина, держащая в руках лотос, а под землей три катакомбы; в одной — ребенок, в другой — Л. Толстой со свечой, в третьей — змеи. Д. Бурлюк характеризует образ женщины как символ уничтожаемой человеческой плоти, искромсанной и изрезанной.

Художник-критик характеризует свои работы, написанные в России, как символические, в которых отразил протесты против «кошунственной кровавой бойни мировой войны» («Татаре», 1916) и «дикости и бессмысленности капиталов милитаристов...» [\[18, с. 100-101\]](#). Среди десятков работ, созданные во время пребывания на востоке России в Башкирских степях и Японии (1918-1922), Д. Бурлюк называет «Странный неустойчивый бог войны», «Люди каменного века», в которых отразил осуждение жестокостей войны. Путешествуя по сибирским и японским городам, художник-теоретик читал лекции о футуризме, много публиковался и проводил многочисленные выставки.

Художественные тексты Д. Бурлюка отличаются многогранностью в тематике, истолкование смыслов которых могут быть интерпретированы с разных точек зрения. Известно, что Д. Бурлюк во время диспутов выступал против непонимания новых путей в искусстве, полемизировал с деятелями культуры, в том числе и с И. Грабарем — мэтром в эстетике живописи, не воспринимавшим принципы авангарда.

Участие в формировании литературно-художественной группы футуристов — «бугедлян», организация вечеров «Утверждение русского футуризма» совместно с В.

Маяковским, В. Хлебниковым и В. Каменским, поэтическая деятельность, а также издание многочисленных вербальных текстов, в том числе, различных стихотворных и графических текстов (сам иллюстрировал) например: «Садок Судей», манифеста «Пощёчина общественному вкусу», «Дохлая луна» (1913), «Первый журнал русских футуристов», «Рыкающий Парнас» (1914) и других, всего не перечислить — все эти действия подтверждают активную организаторскую деятельность многосторонней творческой личности Д. Бурлюка.

Также в круг выявления характерных особенностей творческой личности как метатекста входит понятие «поведенческий текст», активность и креативность которого присуща авангардистам. Примером этому является участие Д. Бурлюка, соорганизатора художественного общества «Бубновый валет», в создании ситуации «живописного балагана», «театрализованной ссоры» (Поспелов), где он был символической фигурой во время дискуссий в эпатажно-игровой форме [\[28\]](#). Поэт-художник и критик М. Волошин не раз полемизировал с ним во время диспутов. На одном из них Д. Бурлюк зачитал доклад «О кубизме и других новых направлениях в живописи», сформировавши собственное понимание новых западных направлений: кубизма и футуризма, соединение которых воплотилось в русском кубофутуризме, где произошло слияние с отечественным примитивизмом. Отметим, что в 1900–1910-е годы в начале своего формирования отечественный авангард в живописи и графике ориентировался на простонародную эстетику. Многие профессиональные художники — П. Кончаловский, М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Малевич и другие — увлекались неопримитивизмом и некоторые из них остались верны его принципам, как и Давид Бурлюк, до конца своей творческой жизни. Также В. Кандинский в начале своего творческого пути отталкивался от народных картинок, применяя наивную манеру под воздействием иконографии русской средневековой живописи (иконные образы) и сказочных мотивов. В то время Д. Бурлюк стоял у истоков отечественного футуризма, воплотивши в своем художественном пространстве национальные корни, связанные с восприятием отечественной природы и фольклора. Обращаясь к национальной народной культуре, художник создает собирательный образ казака-воина в традициях народного лубка в духе примитивизма («Казак Мамай»).

Мысли Д. Бурлюка о художественной форме, цвете, ритме, динамике движения, а также о проблеме синтеза искусств, свидетельствуют о своеобразии художественного текста и иконических образов в творчестве художника-теоретика. Для обоснования своей концепции специфики художественного пространства Д. Бурлюк называет главные органические элементы, составляющие живописный текст — это «линия, краска, свет и тени, плоскостное построение (перспектива) и фактура...» [\[18, с.103\]](#). Эти рассуждения сходны с постановками проблем художественного пространства в вербальных текстах В. Кандинского, современника Д. Бурлюка. Оба художники-теоретики, воспринявшие некоторые принципы символистов, из живописных элементов самыми главными выделяют цвет и форму, то есть, в нашем понимании, характерные знаки живописного текста.

Сопоставление теоретических текстов современников Д. Бурлюка и В. Кандинского, которые были знакомы друг с другом, представляется актуальным для нашего исследования. После приезда В. Кандинского в Одессу (1910), как вспоминает Д. Бурлюк, он сам стал его соратником и проповедником «нового искусства в Германии», что и подтверждает диалог между художественными мирами этих художников-теоретиков. В немецком сборнике для экспрессионистов «Синий всадник» («Der Blaue Reiter», 1912, Мюнхен) под редакцией В. Кандинского была опубликована статья Д. Бурлюка «"Дикие" России». И в то же время в сборнике «Пощёчина общественному вкусу» Давид Бурлюк

опубликовал четыре стихотворения Василия Кандинского из его синтетической книги «Звуки». Известно, что была переписка между ними, когда Д. Бурлюк уже жил последние годы в Америке. О его крепкой дружбе с Василием Кандинским описано Давидом в одном из номеров журнала «Цвет и ритм» («Color and Rhyme», 1960), изданном Д. и М. Бурлюками в Америке.

Д. Бурлюк, сопоставляя искусство с музыкой, считает, что его процесс не есть копировка природы, а выявление «души (микрокосма) и жизни (макрокосма)», а также создание аналогичных «новых схожих форм» «куда творящее воображение зрителя ... способно вливать синтез двух начал — формы и содержания» [\[18, с.103\]](#). Музыку Д. Бурлюк определяет как «цветное время», литературу сближает «с природой музыки», которая «базируется на формах звуковых и смысловых языках, имея целью своей фиксацию жизни, осознанной в мысленном процессе», язык же, рассуждает художник-теоретик, «строится на тех же элементах духа музыки» [\[18, с.104\]](#). Так же как и Василий Кандинский, Давид Бурлюк обосновывает синтетический характер искусства, которое вбирает в себя различные характеристики других искусств, например: музыкальная поэзия, живописная проза. Более подробный анализ проблемы синтеза искусств в творчестве Давида Бурлюка проведен в нашей статье «Синтез искусств как отличительная особенность творчества Д. Бурлюка начала XX века» [\[29\]](#).

Давид Бурлюк придавал большое значение проблеме времени и ритма в иконическом образе. Он утверждал, что в его футуристическом пространстве главной задачей является передача движения, где зрители не найдут спокойствия в его картинах (с 1908 по 1930 гг.). Например, текстоморфные приёмы передачи динамики, по словам Д. Бурлюка, такие как: «распад, разложение формы видимых предметов» встречаем в его картине «Рубильник» (1921-1922). Процесс своего динамического почерка, где выявлен принцип влияния света на форму как основополагающей теории импрессионизма, описан художником-критиком в своем произведении «Голубой всадник» (1908): «Краска текла по холсту как струится свет, смывая и снимая контуры и формы предметов» [\[18, с.10\]](#). Очень интересна живописная работа «Путешественница русских железных дорог» (1915), ранее называемая как «Время», где Д. Бурлюк стремился передать динамику времени посредством стилизации. Он изобразил женскую голову в центре живописного пространства, а вокруг неё по периметру — движение перевернутых домиков, рельсов, фигурок людей и других элементов композиции. Также художник ввёл игру абстрактных цветных плоскостей — такие различные приёмы свойственны «синтетическому пейзажу». Искусствовед В.В. Поляков отмечает, что «художнику удалось едва ли не на целое десятилетие предвосхитить появление приемов фотомонтажа в станковом искусстве» [\[30, с. 107\]](#).

Для Д. Бурлюка, как и В. Кандинского, важен коммуникативный акт произведения и возможность связи с «потребителем» искусства в контексте проблемы эстетического формирования людей как зрителей. Д. Бурлюк высказывал мнение об ужасном недомыслии посредством просветительских задач свести искусство живописи к простому пониманию. В связи с этим утверждением вспомним труд У. Эко «Открытое произведение» [\[31\]](#), где автор подтверждает, что произведение искусства (т.е. визуальный текст) не должно являться иллюстрацией к описываемой действительности. Исследователь предполагает, что открытость произведения искусства определяется бесконечностью интерпретаций со стороны зрителя. Другими словами, воспроизведение действительности художником в определенной структуре, реализуемой в акте коммуникации произведения со зрителем, компетенция которого должна иметь

интертекстуальный характер (знание текстов и мира). Как никогда актуальна мысль Ю.М. Лотмана, утверждающего, что искусство «неисчерпаемо в смысловом отношении» и должно иметь способность «к приращению новых смыслов» [\[32, с. 271\]](#).

Заметим, что Д. Бурлюк, занимаясь проблемой синтеза формы и содержания в произведении, в котором соседствуют аналогичные «чистые формы», близок к утверждению мысли о формировании нового текста в результате этих проявлений. Такой синтетический текст, где дается простор мыслям и воображению зрителя, можно определить как континуум художественных текстов.

А. Арустамова, исследуя вербальное творчество Д. Бурлюка в журнале «Цвет и рифма», отмечает, что «в американском культурном пространстве» его репрезентируют не только как представителя русского искусства и «отца русского футуризма», но и как европейского художника «по линии наследования авангардных, передовых тенденций французского или немецкого искусства» [\[33, с. 214\]](#).

Итак, можно отметить, что феноменом русского авангарда является результат его двойной ориентации на культуру Запада и Востока, но в то же время сумевшего сохранить самобытный характер. В эпоху авангарда, отличающемся многообразием межкультурных коммуникаций, особое значение приобретает «самоценность общения творческих личностей, стремящихся к сближению в культурно-текстовом пространстве, где пересекаются их общие интересы, в том числе к проблемам синтеза искусств» [\[34\]](#).

Выводы. Мы приходим к выводу, что теоретические положения художников-мыслителей В. Кандинского и Д. Бурлюка о взаимовлиянии различных видов искусства, о синтетичности («дух музыки» в живописи), о живописной фактуре, схожей со скульптурой, о соотношения природы искусства и человеческого мышления и других постулатов, составляющих общую картину художественно-образной системы, подтверждают теорию Ю.М. Лотмана о *текстоморфности* культуры. Справедливо рассуждение Т.И. Ерохиной о типологии текста в русском символизме, которая представлена «вербальными (тексты художественных произведений, теоретические тексты...) и невербальными (текст поведения...) текстами», вследствие чего личность символиста, добавим, и русского авангардиста, представляется как «метатекст» [\[15, с. 270\]](#). Мы можем констатировать, что творческие личности В. Кандинский и Д. Бурлюк, вмещающие в своем культурном мире многообразие текстов, могут быть представлены как метатексты.

Особенности культурного пространства выдающихся деятелей искусства В. Кандинского и Д. Бурлюка, такие как — диалогичность и текстуальность, синтез творческих принципов и теоретических позиций, а также мобильность и участие в формировании модернизма обусловили своеобразие художественного пространства русского авангарда первой трети XX века, характерной чертой которого является интертекстуальность. Данная проблема о текстовом характере отечественного авангарда неограниченна и предполагает к дальнейшим исследованиям.

Библиография

1. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ. 2010. 704 с.
2. Сарабьянов Д.В. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) // Советское искусствознание 80. 1981. Вып.1. С.117-160.
3. Турчин В.С. Образ двадцатого... М.: Прогресс, 2003. 648 с.

4. Кондаков И.В. «Страшный праздник» русской культуры: памяти Серебряного века // Общественные науки и современность. 2014. №4. С. 142-166.
5. Кондаков И.В. Архитектоника культуры // Историческая культурология как научная и образовательная дисциплина (Памяти М.С. Кагана): Материалы коллоквиума. Санкт-Петербург, РГПУ им. А.И. Герцена, 18 мая 2012. СПб.: Астерион, 2013. С. 9-20.
6. Хренов Н. А. Синтез искусств как синтез культур в художественном авангарде // Человек. Культура. Образование. № 2 (28). 2018. С.132-151.
7. Хренов Н.А. Синтез искусств как синтез культур: В.Кандинский и С.Эйзенштейн (начало) // Культура культуры, 2018. <http://cult-cuit.ru/sintez-iskusstv-kak-sintez-kultur-v-kandinskij-i-s-ejzenshtejn/>
8. Bowlt J. The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art" Group. Newtville, Mass.: Oriental Research Partners, 1979. 335 p.
9. Bowlt J.E., Washton Long R.-C. The live of Vasilii Kandinsky in Russian art: a study on the spiritual in art / Translated Jonn E. Bowlt / Newtonvill, Vass.: Oriental Research Partners, 1980. 158 p.
10. Heller R. Kandinsky and Traditions Apocalyptis // Art Journal. 1983. Vol. 43, No. 1. Pp. 19-26.
11. Lucchesi M.R. A Conversation About the Sacred in Art, From Kandinsky to the Present // Journal of Literature and Art Studies. November 2013. Vol.3, No. 11. Pp. 729-737.
12. Washton Long R.-C. Is Der Blaue Reiter relevant for the twenty-first centry? A discussion of anarchism, art and politics // Manchester Scholarship Onlain. May 2020. Pp. 13-15.
13. Dennis I. The Founding Father of Russian Futurism: David Burliuk // Routledge Encyclopedia of Modernism. November 2016. DOI: 10.324/9781135000356-REM776-1
14. Каган М.С. Философия культуры. СПб.: Петрополис, 1996. 415 с.
15. Ерохина Т.И. Личность и текст в культуре русского символизма: монография / под науч. ред. Т.С. Злотниковой. Ярославль: Изд-во ГОУ ВПО "ЯГПУ им. К.Д. Ушинского". 2009. 330 с.
16. Кандинский В. Текст художника. М.: Издание Изобразительных искусств Народного Комиссариата по Просвещению, 1918. 58 с.
17. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2-х т. Издание второе, исправленное и дополненное / Под ред. Н.Б. Автономовой, Д.В. Сарабьянова, В.С. Турчина. М.: Гилея, 2008. Т.1. 1901-1914. 429 с.
18. Бурлюк Д.Д. Художник Давид Бурлюк в роли историка и художественного критика своей жизни и творчества (За сорок лет. 1890–1930) // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упорядн.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ: РВА «Тріумф», 2005. С. 99-113.
19. Долгополов И. Мастера и шедевры: в 3 т. М.: Изобразительное искусство, 1987. Т2. 752 с.
20. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Художественная литература, 1972. 468 с.
21. Злотникова Т.С. Трансформация представлений о художественно-творческой деятельности в горизонте исторической культурологии // Историческая культурология как научная и образовательная дисциплина. (Памяти М.С.Кагана): Материалы коллоквиума. Санкт-Петербург, РГПУ им. А.И. Герцена, 18 мая 2012 г. СПб.: Астерион, 2013. С.48-54.

22. Астафьева О.Н. Концептуальные основания культурной политики: от теории к практике // Синергетика и искусство. <https://spkurdyumov.ru/art/konceptualnye-osnovaniya-kulturnoj-politiki/>.
23. Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. München: R. Piper & Co., Verlag, 1912. 104 p.
24. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. 240 с.
25. Берестовская Д.С., Шевчук В.Г. Синтез искусств в художественной культуре: монография. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2010. 232 с.
26. Берестовская Д.С. Духовная свобода мыслителя и художника в социокультурных противоречиях XX века (П. Флоренский и В. Кандинский) // Мыслители XX века о культуре: монография. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2010. С. 59-70.
27. Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. 432 с. [Электронный ресурс]. <http://www.kandinsky-art.ru/library/mnogogranniy-mir-kandinskogo5.html>
28. Пospelов Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910 годов. М.: Советский художник, 1990. 272 с.
29. Шевчук В.Г. Синтез искусств как отличительная особенность творчества Д. Бурлюка начала XX века // Ученые записки ТНУ им. В.И. Вернадского. 2014. Т. 27 (66), №1. С. 230-241.
30. Поляков В.В. Художник Давид Бурлюк: монография. М.: Сканрус, 2016. 392 с., ил., библи.
31. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.
32. Лотман Ю.М. О природе искусства // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 265-271.
33. Арустамова А.А. Давид Бурлюк в журнале «Цвет и рифма» (Color and rhyme). Статья первая. Художник и поэт на перекрестке культур // Литература двух Америк. 2021. № 10. С. 207-227. DOI: 10.22455/2541-7894-2021-10-207-227
34. Шевчук В.Г. Креативная личность как воплощение синтеза различных текстов в культурном пространстве России первой трети XX века // Культура и искусство. 2020. № 12. С. 99-115. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.12.34650.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования автором не определен, не конкретизирован. В представленном тексте отсутствуют базовые дефиниции, определяющие направление научного поиска: 1) не сформулирована проблема, в области которой можно было бы усмотреть предмет приложения авторской мысли; 2) не обозначен поддающийся разрешению с помощью конкретных методик проблемный вопрос; 3) не структурированы задачи, последовательность решения которых, предполагает логику научного поиска; 4) не указана отрасль науки, в которую автор собирается внести свой вклад; 5) не дана оценка степени изученности проблемы или проблемной области. Рецензенту просто не за что зацепиться в поиске предмета, исследованию которого посвящена представленная работа. Соответственно, и о возможной верификации данного текста в

поиске логики проверки достоверности полученного автором результата говорить, к сожалению, не приходится.

В представленном заголовке («Диалогичность и текстуальность как особенности культурного пространства В. Кандинского и Д. Бурлюка») автор указывает на примерное месторасположение предмета исследования между диалогичностью и текстуальностью культурного пространства Кандинского и Бурлюка. Однако, ни диалогичность, ни текстуальность автором не определены, поэтому не могут рассматриваться в качестве опорных понятий, позволяющих между ними обнаружить предмет. Не заданы и координаты «культурного пространства» художников. Можно лишь догадываться, что автор употребил этот термин исключительно метафорически в попытке вместить в него всю безмерную сложную совокупность значений, смыслов и ценностей творчества художников.

Приходится констатировать, что предмет исследования автором не обозначен, поэтому и не раскрыт в какой-либо степени.

Методология исследования автором не сформирована: нет проблемы, нет задач, нет методов их решения. Более того, автор метафорически приписывает конкретное научное понятие «взрыв», противопоставленное Ю. М. Лотманом культуре, как логично развивающейся семиотической системы в сторону расширения области самоописания, интенсивному развитию модернизма в российской художественной культуре рубежа XIX-XX вв. Подменяя понятие метафорой, автор невольно демонстрирует отсутствие методологических оснований своей работы. В работе использованы анализ и сравнение. Можно усмотреть и попытку обобщения проанализированного эмпирического материала (текстов Кандинского и Бурлюка). Однако в отсутствии конкретных целей и задач, эти методы не ведут к научному результату. Поэтому банальные выводы, схожие с лозунгами, в итоговом заключении автора подменяют собой научный результат. Научный результат при отсутствии методической основы не достигим.

Актуальность темы диалога в художественном творчестве в контексте взаимодействия культур чрезвычайна в современной ситуации столкновения цивилизаций. Это должно обязывать ученого подходить к проблеме взвешено на базе выверенной терминологии и логичной последовательности аналитических операций.

Научная новизна работы остается под сомнением.

Стиль текста выдержан «околонаучный»: основная проблема — смешение терминологии с метафорами, отсюда и ложная трактовка лотмановской теории самоописания семиотических систем. Структура работы не отражает логику изложения результатов научного поиска: во введении нет целеполагания и описания используемых инструментов и эмпирического материала, средняя часть, разделенная на 2 по принципу анализа 2-х «культурных пространств» содержит авторскую трактовку художественного творчества Кандинского и Бурлюка, но не нацелена на прибавление нового знания в какую-либо научную отрасль, заключение построено на банальных суждениях, не являющихся логическим следствием предшествующих умозаключений.

Библиография в целом отражает проблемную область художественно жизни обозначенных персоналий, хотя научных работ за последние 5 лет автор мог бы и больше проанализировать, особенно это касается критики зарубежной научной литературы, которая совершенно отсутствует.

Апелляция к оппонентам в основном поверхностная, в ряде случаев, включая описанный выше, некорректна.

Представленный текст не может вызвать интерес читательской аудитории журнала «Философия и культура». Исследование автора, очевидно, находится на этапе постановки научной проблемы и поиску адекватного инструментария для её разрешения. Именно на этом (постановка проблемы), по мнению рецензента, и следует автору

остановиться при доработке материала до уровня научной статьи.

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 «Философия и культура» автор представил статью «Диалогичность и текстуальность как особенности культурного пространства В. Кандинского и Д. Бурлюка», в которой проведено исследование особенностей культурного пространства и сопоставления теоретической интенции двух важнейших представителей русского искусства XX века.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что обращение к культурному пространству Серебряного века и русского авангарда позволяет судить о многообразии проявлений культурного текста, о своеобразии диалога между культурными мирами России и Европы, Востоком и Западом. Как полагает автор, для русского авангарда характерно осознание коллективной идентичности, одной из сторон которой является именно теоретическая интенция в художественном пространстве, что и подтверждает его текстуальный характер.

Актуальность исследования обусловлена повышенным вниманием к проблеме сохранения культурного наследия России, в том числе и отечественного искусства, в современной культурологии и искусствознании. Научная новизна обусловлена попыткой культурологического исследования феномена творческой личности эпохи авангарда, рассматриваемой нами как метатекст. На примере сопоставления своеобразия культурного наследия В. Кандинского и Д. Бурлюка, состоящего из множества текстов, обозначена проблема выявления многогранной идентичности художников-мыслителей, выраженной в неразрывной связи их теоретических воззрений и художественной практики.

Теоретическим обоснованием исследования явились труды таких выдающихся отечественных ученых Ю.М. Лотман, И.В. Кондаков, Н.А. Хренов, О.Н. Астафьева и др. Исследование текстуальности культурного пространства представителей русского авангарда имеет своей основой концепцию культуры как текста и её семиотического пространства, введенных Ю. М. Лотманом. Методологическую основу составили применение культурологического подхода и метод сопоставления теоретических положений самобытных творческих личностей.

Цель исследования — на основе анализа теоретических воззрений художников-мыслителей В. Кандинского и Д. Бурлюка выявить и сопоставить взаимовлияние их различных текстов: визуальных, вербальных, аудиальных и других, подтвердить особенности их культурных миров: диалогичность и текстуальность, а также и синтетичность. Объектом исследования выступает культурное наследие художников-теоретиков авангарда В. Кандинского и Д. Бурлюка, представляющее собой воплощение многообразия синтеза визуального, вербального, аудиального и других текстов. Предметом исследования является выявление характерных особенностей культурных миров творческих личностей В. Кандинского и Д. Бурлюка, таких как диалогичность и текстуальность.

Автором проведен детальный анализ степени научной проработанности изучаемой проблемы, в результате которого он приходит к выводу, что изучение творчества В. Кандинского и Д. Бурлюка у зарубежных исследователей носит, в основном, описательный и биографический характер, а с точки зрения культурологии автором не выявлено значительных трудов. Автор отмечает высокий уровень научных работ

отечественных культурологов, что позволяет опираться на их исследования, но среди них в контексте синтеза теории и художественной практики, как констатирует автор, не ставилась проблема сопоставления и диалога между культурными мирами современников авангарда — В. Кандинского и Д. Бурлюка.

В целях раскрытия предмета исследования текст статьи поделен на логически обоснованные разделы. Раздел «Культурное пространство Серебряного века России в контексте диалога Запад-Восток» служит цели анализа социокультурных особенностей России конца XIX-начала XX веков. Как отмечено автором, в России начала XX века новое культурное явление получило название «Первый русский авангард» наряду с «Серебряным веком русской культуры», характерной чертой которых является соединение художественного творчества и решения теоретических проблем, то есть осуществление синтеза визуального, вербального и других текстов. В едином художественном пространстве и диалогическом мире России и Европы философы, культурологи, искусствоведы, художники в своих трудах обращались к концепциям культуры как художественному тексту. Серебряный век автор представляет как многослойный культурный текст, включающий в себя одновременную трансформацию трех уровней своего содержания.

В разделе «Диалог культур и синтез вербального, аудиального и визуальных текстов в картине мира Василия Кандинского» автором изучено творческое наследие выдающегося художника В. Кандинского, включающее теоретические исследования по художественным проблемам российской и европейской культур конца XIX-начала XX веков. Автор представляет художественно-теоретическое наследие В. Кандинского как гипертекст, в котором знаковые компоненты — цвет, слово, звук, образ, а также и явления синестезии объединены в синкретичном единстве. С точки зрения автора, главной особенностью, характеризующей картину мира В. Кандинского, является единство художественных достижений и теоретических установок, переработанных на основе традиций русского и европейского искусств и связанных с философской и искусствоведческой мыслью. На основе анализа творческого наследия В. Кандинского как разносторонней личности автор приходит к выводу, что одними из главных направлений его теоретических и практических изысканий является проблема синтеза искусств как воплощение своеобразия художественного текста, а также и синтетичность, характеризующая личность или творчество художника.

В разделе «Творческое пространство Давида Бурлюка как воплощение синтеза теории и практики» проведен анализ художественно-вербального наследия художника, поэта, писателя с позиции изучения отражения взаимовлияний культурных миров Запада и Востока в его творчестве. По мнению автора, в творчестве выдающейся личности Д. Бурлюка воплотились авангардные идеи и художественные искания Серебряного века русской культуры. Художественные тексты Д. Бурлюка отличаются многогранностью в тематике, истолкование смыслов которых могут быть интерпретированы с разных точек зрения. Автор уделяет особое внимание статье «Художник Давид Бурлюк в роли историка и художественного критика своей жизни и творчества (За сорок лет. 1890-1930)», в которой художник провел собственный анализ своего художественного творчества как пример взаимопроникновения вербального и визуального текстов.

В заключении автор представляет выводы и основные положения по изученному материалу, отмечая, что феноменом русского авангарда является результат его двойной ориентации на культуру Запада и Востока, но в то же время сумевшего сохранить самобытный характер.

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 синтетичности и взаимовлияния различных видов искусства, текстоморфности культуры представляет несомненную научную и практическую культурологическую значимость. Полученный материал может служить основой для последующих исследований в рамках данной проблематики.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 34 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике ввиду специфичности предмета исследования.

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