

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ

ФИЛОСОФИЯ

и культура



AURORA Group s.r.o.
nota bene

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

Выходные данные

Номер подписан в печать: 31-05-2025

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

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

Главный редактор: Попов Евгений Александрович, доктор философских наук, popov.eug@yandex.ru

ISSN: 2454-0757

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: 31-05-2025

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

Publisher: NB-Media ltd

Main editor: Popov Evgenii Aleksandrovich, doktor filosofskikh nauk, popov.eug@yandex.ru

ISSN: 2454-0757

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

Горохов Павел Александрович – доктор философских наук, профессор, Российской академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, филиал в г. Оренбурге. E-mail: erlitz@yandex.ru

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@dvgu.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

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

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

Лаврова Светлана Витальевна – доктор искусствоведения, доцент кафедры музыкального образования, член Союза композиторов России, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, дом 2. E-mail: science@vaganovaacademy.ru

Штейнер Евгений Семенович – доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Российского института культурологии, профессор-исследователь Школы востоковедения и африканистики Лондонского университета (г. Лондон, Великобритания). 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

Трубочкин Дмитрий Владимирович – доктор искусствоведения, проректор Высшей школы сценического искусства, профессор кафедры зарубежного театра Российского института театрального искусства. Малый Кисловский пер., 6, Москва, 125009

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.

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

Сафонов Андрей Леонидович – доктор философских наук, доцент, директор института открытого образования Московского государственного областного технологического университета (МГОТУ), «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

Попов Евгений Александрович – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой общей социологии ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет». 656049, г. Барнаул, пр. Ленина, 61. Popov.eug@yandex.ru

Храпов Сергей Александрович – доктор философских наук, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение Высшего образования «Астраханский государственный университет», профессор кафедры философии, 414056 Астрахань, улица Татищева 20 а, khrapov.s.a.aspu@gmail.com

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

Хренов Николай Андреевич – доктор философских наук, заместитель директора по научной работе Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации. 125009, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5.

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

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

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

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

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

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

Смирнов Алексей Викторович – доктор философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, г. Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5, darapti@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, Зав. 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

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

Орлов Сергей Владимирович – доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения, профессор кафедры истории и философии, 190000, г. Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 67, orlov5508@rambler.ru

Даниелян Наира Владимировна – доктор философских наук, профессор Национальный исследовательский университет "МИЭТ" Кафедра: философии и социологии, 124575, Россия, г. Москва, Зеленоград, ул. Зеленоград, 904

Сидоров Алексей Михайлович – кандидат философских наук, доцент Санкт-Петербургский государственный университет Кафедра онтологии и теории познания, 199034, Россия, Санкт-Петербург, г. Санкт-Петербург, ул. Университетская Наб., 7/9

Апресян Рубен Грантович – доктор философских наук, профессор, заведующий сектором этики, заведующий отделом аксиологии и философской антропологии Института философии Российской академии наук. Институт философии Российской академии наук. Гончарная ул., 12 стр.1, Москва, Россия, 109240

Аршинов Владимир Иванович – доктор философских наук, профессор, заведующий отделом философии науки и техники Института философии Российской академии наук. Институт философии Российской академии наук. Гончарная ул., 12 стр.1, Москва, Россия, 109240

Берд Роберт (Bird Robert) – доктор философии, профессор Чикагского университета (США). The University of Chicago. 1130 E. 59th St. Chicago, IL 60637

Гиренок Фёдор Иванович – доктор философских наук, профессор, заместитель заведующего кафедрой философской антропологии и комплексного изучения человека Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, философский факультет. 119991, Москва, Ленинские горы, МГУ, учебно-научный корпус "Шуваловский".

Губман Борис Львович – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и теории культуры Тверского государственного университета. Тверской

государственный университет. 170100, Россия, Тверь, ул. Желябова, д. 33.

Делягин Михаил Геннадьевич — доктор экономических наук, профессор, директор Института проблем глобализации. Институт проблем глобализации. 125009, Россия, Москва, Газетный переулок, д. 5.

Денн Мариз (Dennes Maryse) — доктор, профессор Университета им. Монтеня Бордо-3, директор программы центра гуманитарных наук Аквитании (MSHA) и коллектива исследований славянских цивилизаций (CERCS), эксперт Министерства высшего образования по международным научным программам (Франция). Departement d'Etudes Slaves, UFR LE-LEA, Universite Michel de Montaigne – Bordeaux 3 – 33607 Cedex.

Ильинский Игорь Михайлович — доктор философских наук, профессор, ректор Московского гуманитарного университета. Московский гуманитарный университет. 111395, Россия, Москва, ул. Юности, д 5/1.

Лекторский Владислав Александрович — доктор философских наук, профессор, академик Российской академии наук, заведующий сектором теории познания Института философии Российской академии наук, председатель Международного редакционного совета журнала «Вопросы философии». Институт философии Российской академии наук. Гончарная ул., 12 стр.1, Москва, Россия, 109240

Миронов Владимир Васильевич — доктор философских наук, профессор, член-корреспондент Российской академии наук, декан философского факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, философский факультет. 119991, Москва, Ленинские горы, МГУ, учебно-научный корпус "Шуваловский".

Намли Елена (Namli Elena) — доктор этики, профессор Упсальского университета (Швеция). Uppsala Centre for Russian and Eurasian Studies. Box 514 SE 751 20 Uppsala – Sweden.

Неретина Светлана Сергеевна — доктор философских наук, главный научный сотрудник Института философии Российской академии наук. Институт философии Российской академии наук. Гончарная ул., 12 стр.1, Москва, Россия, 109240

Обермайр Бригитте (Obermayr Brigitte) — доктор философии, научная сотрудница Института общего литературоведения и компаратистики им. П. Слонди Берлинского свободного университета. Freie Universitaet Berlin FU Berlin Sonderforschungsbereich 626 Altensteinstrasse 2-4 14195 Berlin

Резник Юрий Михайлович — доктор философских наук, главный научный сотрудник Института философии Российской академии наук, главный редактор журнала «Личность. Культура. Общество». Институт философии Российской академии наук. Гончарная ул., 12 стр.1, Москва, Россия, 109240

Сергеев Михаил Юрьевич — доктор философии (Ph.D.), профессор, профессор-адъюнкт, Отделение либеральных искусств, Университет искусств (США). Division of Liberal Arts, The University of the Arts, 320 S. Broad Street, Philadelphia, PA, 19102, USA.

Смирнов Андрей Вадимович — доктор философских наук, профессор, член-корреспондент Российской академии наук, заведующий сектором философии исламского мира Института философии Российской академии наук. Институт философии Российской академии наук. Гончарная ул., 12 стр.1, Москва, Россия, 109240

Фишер Норберт (Fischer Norbert) — доктор, профессор, заведующий кафедрой основных философских вопросов богословия Католического университета в Айхштете (Германия). Katholische Universitaet Eichstaett-Ingolstadt. VdRSSD e.V. – Storksbrede 7 59073 Hamm (Westf.) – Germany.

Фройденталь Гидеон (Freudenthal Gideon) — доктор философии, профессор Института Кона истории и философии науки и идей Тель-Авивского университета (Израиль). Tel Aviv University. Ramat Aviv 69978, Tel-Aviv, Israel.

Чиковачки Предраг (Cicovacki Predrag) — доктор, профессор Колледжа Св. Креста (США). Department of Philosophy College of the Holy Cross. Worcester, MA 01610-2395

Чумаков Александр Николаевич — доктор философских наук, профессор, первый вице-президент Российского философского общества. Российское философское общество. Гончарная ул., 12 стр.1, Москва, Россия, 109240

Шахнович Марианна Михайловна — доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой философии религии и религиоведения философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербургский государственный университет 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная, д. 7-9.

Шестопал Алексей Викторович — доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии Московского института международных отношений (Университет МГИМО). Университет МГИМО. 119454, Москва, проспект Вернадского, дом 76.

Усачев Александр Владимирович - доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии социальных наук и журналистики, ФГБОУ ВО "Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина" 399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, дом 28.1 E-mail: a.usacev@mail.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

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.

Портнова Татьяна Васильевна - доктор искусствоведения, профессор Институт Славянской культуры РГУ им А.Н. Косыгина. E-mail: infotatiana-p@mail.ru

Заховаева Анна Георгиевна - доктор философских наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Ивановская государственная медицинская академия» Минздрава России. 153012, Российская Федерация, Ивановская область, г. Иваново, Шереметевский проспект, 8. E-mail: ana-zah@mail.ru

Березанцев Андрей Юрьевич - доктор медицинских наук, профессор по специальности "Психиатрия", врач-психиатр, главный научный сотрудник образовательного центра Первой московской клинической психиатрической больницы им. Алексеева. E-mail: berintend@yandex.ru

Бурукина Ольга Алексеевна - кандидат филологических наук, доцент доцент Российской государственного гуманитарного университета, ст. исследователь Университета Бааса, Финляндия. 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6 obur@mail.ru

Колесникова Галина Ивановна - доктор философских наук, профессор, профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Российской государственного университета правосудия (Крымский филиал), 295006, Южный федеральный округ, Республика Крым, г. Симферополь, ул. Павленко, 5 galina_kolesnik@mail.ru galina_ivanova@kolesnikova.red

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

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

Беляев Игорь Александрович - доктор философских наук, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Оренбургский государственный университет», профессор, 460018, Россия, Оренбургская область, г. Оренбург, ул. Терешковой, 10/6, igorbelyaev@list.ru

Горохов Павел Александрович - доктор философских наук, Российская Академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, филиал в Оренбурге,, профессор, 460040, Россия, Оренбургская область, г. Оренбург, проспект Гагарина, 23/3, erlitz@yandex.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, Y.Griber@gmail.com

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

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

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

Коротких Вячеслав Иванович - доктор философских наук, ФГБОУ ВО "Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина", профессор кафедры философии и социальных наук, 399770, Россия, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 58, shortv@yandex.ru

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

Ларин Юрий Викторович - доктор философских наук, 625000, Россия, Тюменская область, г. Тюмень, ул. Фармана Салманова, 4, jvlarin@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, Oskar46@mail.ru

Мамедалиев Закир Гурбан - доктор философских наук, Азербайджанский государственный экономический университет (UNEC), профессор кафедры "Гуманитарные дисциплины", AZ 1015, Азербайджан, г. Баку, ул. Ингилаб Исмаилов, 48, zakirm57@mail.ru

Мёдова Анастасия Анатольевна - доктор философских наук, Сибирский государственный университет науки и технологий им. академика М.Ф. Решетнёва, Профессор, ФГБОУ ВО Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, Профессор, 660020, Россия, Красноярский край область, г. Красноярск, ул. Абытаевская, 4А, krasfilmanager@gmail.com

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, Infotatiana-p@mail.ru

Сутужко Валерий Валериевич - доктор философских наук, Поволжский институт управления (филиал) Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, профессор кафедры социальных коммуникаций, 410035, Россия, г. Саратов, ул. Бардина, 4, vavasut@yandex.ru

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, chebunin1@mail.ru

Скороходова Татьяна Григорьевна - доктор философских наук, ФГБОУ ВО "Пензенский государственный университет", профессор кафедры "Теория и практика социальной работы", 440071, Россия, Пензенская область область, г. Пенза, ул. Ладожская, 99, skorokhod71@mail.ru

Спирова Эльвира Маратовна - доктор философских наук, профессор, ФГБУН Институт философии Российской академии наук, сектор истории антропологических учений, руководитель сектора

Council of editors

Gorokhov Pavel Aleksandrovich – Doctor of Philosophy, Professor, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, branch in Orenburg. E-mail: erlitz@yandex.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, village Ajax, campus of the Far Eastern Federal University, bldg. G, room 357, fedorovskaya.na@dvfu.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

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

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

Svetlana V. Lavrova – Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Music Education, member of the Union of Composers of Russia, Vice-Rector for Research and Development of the Vaganova Academy of Russian Ballet. 2, Zodchego Rossi str., St. Petersburg, 191023. E-mail: science@vaganovaacademy.ru

Evgeny S. Steiner – Doctor of Art History, Chief Researcher at the Russian Institute of Cultural Studies, Research Professor at the School of Oriental and African Studies at the University of London (London, UK). 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

Trubochkin Dmitry Vladimirovich – Doctor of Art History, Vice-Rector of the Higher School of Performing Arts, Professor of the Department of Foreign Theater The Russian Institute of Theatrical Art. Maly Kislovsky Lane, 6, Moscow, 125009

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.

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

Safonov Andrey Leonidovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Director of the Institute of Open Education of the Moscow State Regional Technological University (MGOTU), "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

Popov Evgeny Alexandrovich – Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of General Sociology, Altai State University, 656049, Barnaul, Lenin Ave., 61.
Popov.eug@yandex.ru

Khrapov Sergey Alexandrovich – Doctor of Philosophy, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Astrakhan State University", Professor of the Department of Philosophy, 414056 Astrakhan, 20a Tatishcheva Street, khrapov.s.a.aspu@gmail.com

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

Khrenov Nikolay Andreevich – Doctor of Philosophy, Deputy Director for Scientific Work of the State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation. 125009, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5.

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

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

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

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

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

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

Smirnov Alexey Viktorovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, St. Petersburg State University, 199034, St. Petersburg, Mendeleevskaya line, 5, darapti@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

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

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

Orlov Sergey Vladimirovich – Doctor of Philosophy, Professor, St. Petersburg State University of Aerospace Instrumentation, Professor of the Department of History and Philosophy, 190000, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 67, orlov5508@rambler.ru

Danielyan Naira Vladimirovna – Doctor of Philosophy, Professor, National Research University "MIET" Department: Philosophy and Sociology, Moscow, Zelenograd, Zelenograd str., 904, 124575, Russia

Sidorov Alexey Mikhailovich – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor St. Petersburg State University Department of Ontology and Theory of Cognition, 199034, Russia, St. Petersburg, St. Petersburg, Universitetskaya Nab., 7/9

Ruben Grantovich Apresyan – Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Ethics Sector, Head of the Department of Axiology and Philosophical Anthropology of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Goncharnaya str., 12 p.1, Moscow, Russia, 109240

Arshinov Vladimir Ivanovich – Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy of Science and Technology of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Goncharnaya str., 12 p.1, Moscow, Russia, 109240

Bird Robert is a Doctor of Philosophy, professor at the University of Chicago (USA). The University of Chicago. 1130 E. 59th St. Chicago, IL 60637

Fyodor Ivanovich Girenok – Doctor of Philosophy, Professor, Deputy Head of the Department of Philosophical Anthropology and Complex Human Studies of Lomonosov Moscow State University. Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy. 119991, Moscow, Leninskie Gory, Moscow State University, educational and scientific building "Shuvalovsky".

Gubman Boris Lvovich – Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy and Theory of Culture of Tver State University. Tver State University. 33 Zhelyabova str., Tver, 170100, Russia.

Mikhail G. Delyagin – Doctor of Economics, Professor, Director of the Institute of Problems of Globalization. Institute of Problems of Globalization. 5 Gazetny pereulok, Moscow, 125009, Russia.

Denne Maryse (Dennes Maryse) – doctor, professor at the University. Montaigne Bordeaux-3, Program Director of the Aquitaine Humanities Center (MSHA) and the Slavic Civilizations Research Collective (CERCS), expert of the Ministry of Higher Education on international scientific programs (France). Departement d'Etudes Slaves, UFR LE-LEA, Universite Michel de Montaigne – Bordeaux 3 – 33607 Cedex.

Ilyinsky Igor Mikhailovich — Doctor of Philosophy, Professor, Rector of the Moscow University for the Humanities. Moscow University for the Humanities. 5/1 Yunosti str., Moscow, 111395, Russia.

Lektorsky Vladislav Alexandrovich — Doctor of Philosophy, Professor, Academician of the Russian Academy of Sciences, Head of the Cognitive Theory Sector of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Chairman of the International Editorial Board of the journal "Questions of Philosophy". Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Goncharkaya str., 12 p.1, Moscow, Russia, 109240

Mironov Vladimir Vasilyevich — Doctor of Philosophy, Professor, Corresponding member of the Russian Academy of Sciences, Dean of the Faculty of Philosophy of Lomonosov Moscow State University. Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy. 119991, Moscow, Leninskie Gory, Moscow State University, educational and scientific building "Shuvalovsky".

Namli Elena is a Doctor of Ethics, professor at Uppsala University (Sweden). Uppsala Centre for Russian and Eurasian Studies. Box 514 SE 751 20 Uppsala – Sweden.

Neretina Svetlana Sergeevna — Doctor of Philosophy, Chief Researcher at the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Goncharkaya str., 12 p.1, Moscow, Russia, 109240

Obermayr Brigitte (Obermayr Brigitte) is a Doctor of Philosophy, a researcher at the P. Scondi Institute of General Literary Studies and Comparative Studies of the Free University of Berlin. Freie Universitaet Berlin FU Berlin Sonderforschungsbereich 626 Altensteinstrasse 2-4 14195 Berlin

Reznik Yuri Mikhailovich — Doctor of Philosophy, Chief Researcher at the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, editor-in-chief of the journal "Personality. Culture. Society". Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Goncharkaya str., 12 p.1, Moscow, Russia, 109240

Sergeyev Mikhail Yurievich — Doctor of Philosophy (Ph.D.), Professor, Associate Professor, Department of Liberal Arts, University of the Arts (USA). Division of Liberal Arts, The University of the Arts, 320 S. Broad Street, Philadelphia, PA, 19102, USA.

Smirnov Andrey Vadimovich — Doctor of Philosophy, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Head of the Philosophy Sector of the Islamic World of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Goncharkaya str., 12 p.1, Moscow, Russia, 109240

Fischer Norbert is a doctor, professor, head of the Department of Basic Philosophical Questions of theology at the Catholic University in Eichstatt (Germany). Katholische Universitaet Eichstaett-Ingolstadt. VdRSSD e.V. – Storksrede 7 59073 Hamm (Westf.) – Germany.

Freudenthal Gideon is a Doctor of Philosophy, professor at the Cohn Institute of History and Philosophy of Science and Ideas at Tel Aviv University (Israel). Tel Aviv University. Ramat Aviv 69978, Tel-Aviv, Israel.

Cicovacki Predrag is a doctor, professor at the College of the Holy Cross (USA). Department of Philosophy College of the Holy Cross. Worcester, MA 01610-2395

Alexander N. Chumakov — Doctor of Philosophy, Professor, First Vice-President of the

Russian Philosophical Society. Russian Philosophical Society. Goncharnaya str., 12 p.1, Moscow, Russia, 109240

Shakhnovich Marianna Mikhailovna — Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy of Religion and Religious Studies of the Faculty of Philosophy of St. Petersburg State University. St. Petersburg State University 199034, Russia, Saint Petersburg, Universitetskaya Embankment, 7-9.

Alexey Viktorovich Shestopal — Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy of the Moscow Institute of International Relations (MGIMO University). MGIMO University. 76 Vernadsky Avenue, Moscow, 119454.

Usachev Alexander Vladimirovich - Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy of Social Sciences and Journalism, I.A. Bunin Yelets State University 399770, Lipetsk region, Yelets, 28.1 Kommunarov str. E-mail: a.usacev@mail.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

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.

Portnova Tatiana Vasilievna - Doctor of Art History, Professor at the Institute of Slavic Culture of the Kosygin Russian State University. E-mail: infotatiana-p@mail.ru

Zakhovaeva Anna Georgievna - Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Humanities of the Ivanovo State Medical Academy of the Ministry of Health of Russia. 8, Sheremetyevo Avenue, Ivanovo, Ivanovo region, 153012, Russian Federation. E-mail: ana-zah@mail.ru

Berezantsev Andrey Yuryevich - Doctor of Medical Sciences, professor in the specialty "Psychiatry", psychiatrist, chief researcher of the educational center of the First Moscow Clinical Psychiatric Hospital named after Alekseev. E-mail: berintend@yandex.ru

Olga A. Burukina - Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Russian State University for the Humanities, Senior Researcher at the University of Vaasa, Finland. 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya Square, 6 obur@mail.ru

Kolesnikova Galina Ivanovna - Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of Humanities and Socio-Economic Disciplines Russian State University of Justice (Crimean branch), 295006, Southern Federal District, Republic of Crimea, Simferopol, Pavlenko str., 5 galina_kolesnik@mail.ru
galina_ivanovna@kolesnikova.red

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

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

Pavel Aleksandrovich Gorokhov - Doctor of Philosophy, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Orenburg Branch, Professor, 23/3 Gagarin Avenue, Orenburg, 460040, Russia, Orenburg Region, Orenburg, erlitz@yandex.ru

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

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

Vyacheslav Ivanovich Korotkov - Doctor of Philosophy, I.A. Bunin Yelets State University, Professor of the Department of Philosophy and Social Sciences, 58 Kommunarov str., Yelets, Lipetsk Region, 399770, Russia, shortv@yandex.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, daur958@mail.ru

Larin Yuri Viktorovich - Doctor of Philosophy, 4 Farman Salmanova str., Tyumen, Tyumen Region, 625000, Russia, jvlarin@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, Oskar46@mail.ru

Mammadaliyev Zakir Gurban - Doctor of Philosophy, Azerbaijan State University of Economics (UNEC), Professor of the Department of Humanities, AZ 1015, Azerbaijan, Baku, Ingilab Ismailov str., 48, zakirm57@mail.ru

Medova Anastasia Anatolyevna - Doctor of Philosophy, Siberian State University of Science and Technology. Academician M.F. Reshetnev, Professor, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev, Professor, 660020, Russia, Krasnoyarsk Krai region, Krasnoyarsk, Abytaevskaya str., 4A, krasfilmanager@gmail.com

Portnova Tatiana Vasilievna - Doctor of Art History, Kosygin Russian State University,

Professor, 127282, Russia, Moscow, Moscow, ul. 117997, 33 Sadovnicheskaya Str., Moscow, Russian Federation, 52 k 4, Infotatiana-p@mail.ru

Sutuzhko Valery Valерьевич - Doctor of Philosophy, Volga Region Institute of Management (branch) Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation, Professor of the Department of Social Communications, 4 Bardina str., Saratov, 410035, Russia, vavasut@yandex.ru

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, chebunin1@mail.ru

Skorokhodova Tatiana Grigoryevna - Doctor of Philosophy, Penza State University, Professor of the Department of Theory and Practice of Social Work, 99 Ladozhskaya str., Penza, 440071, Russia, Penza Region, Penza, skorokhod71@mail.ru

Elvira Maratovna Spirova - Doctor of Philosophy, Professor, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Sector of the History of Anthropological Studies, Head of the Sector

Требования к статьям

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

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

А в библиографии они должны отображаться так:

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

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

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

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

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

ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.

По вопросам публикации и финансовым вопросам обращайтесь к администратору Зубковой Светлане Вадимовне
E-mail: info@nbpublish.com
или по телефону +7 (966) 020-34-36

Подробные требования к написанию аннотаций:

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

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное

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

Аннотация к статье должна быть:

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

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

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

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

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

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

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

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

Гонорары за статьи в научных журналах не начисляются.

Цитирование или воспроизведение текста, созданного ChatGPT, в вашей статье

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

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

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

Пример:

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

Ссылка в списке литературы

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

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

Пример:

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

Ссылка в списке литературы

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

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

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

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

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

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

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

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

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

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

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

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

Другие вопросы о цитировании ChatGPT

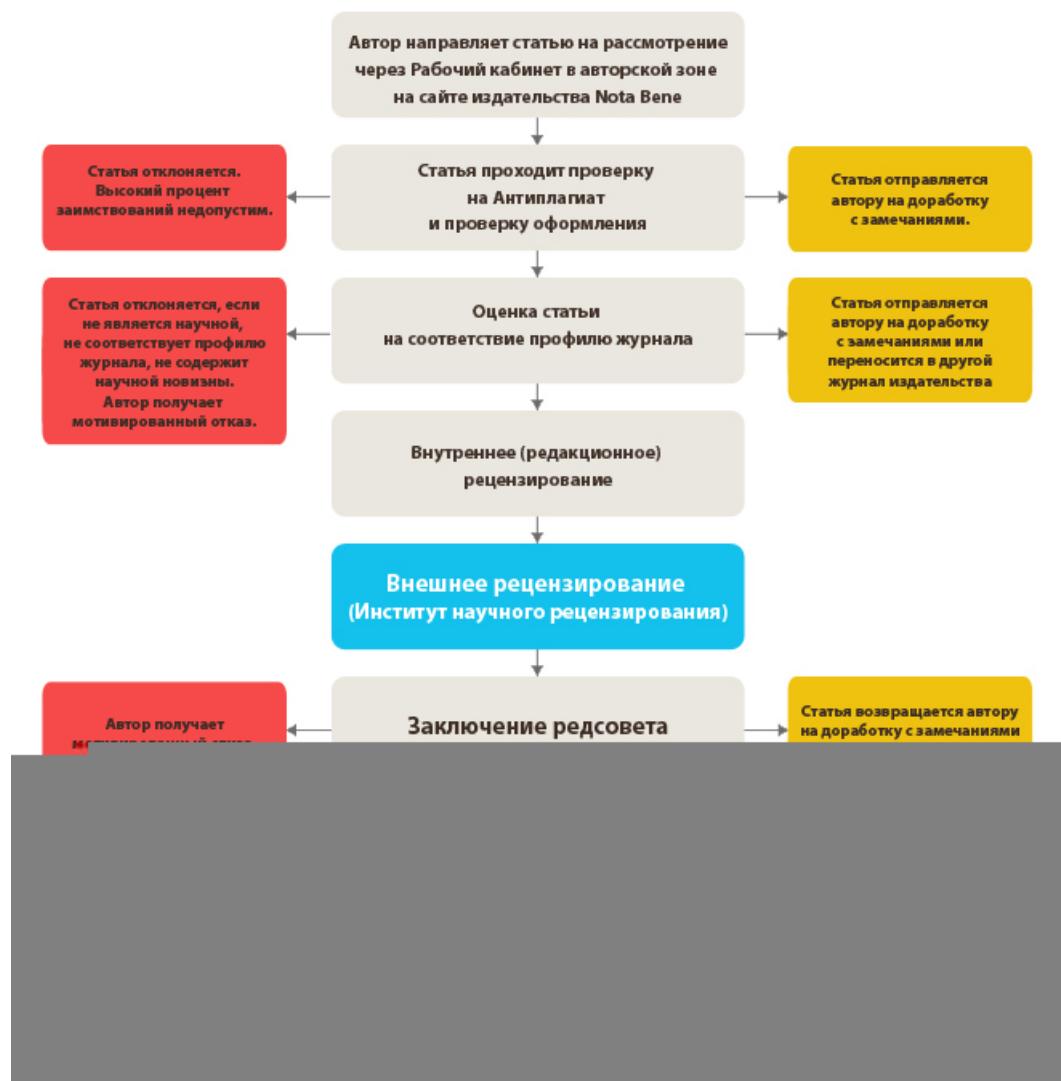
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже,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

Материалы журналов включены:

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

[Отправить статью в редакцию](#)

Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



Содержание

| | |
|---|----|
| Розин В.М. Трактовка культуры как культа и рационального дискурса | 1 |
| Акимов О.Ю. Образ мира в творчестве Василия Розанова | 11 |
| Берест В.А. Тело как судьба: фрагмент в творчестве Алины Шапочникова | 27 |
| Чарыева Г.Ш. Ноология Мира Финдириски в трактате «О ремесле» | 35 |
| Саяпин В.О., Кирюшин А.Н. Техносоциальная автономия: синтез процессуальности Жильбера Симондона и системной теории Никласа Лумана | 42 |
| Агратина Е.Е. К.-Ж. Верне (1714-1789) в Италии. Путешествия и знакомства | 60 |
| Мэй Ц. Опера Кирилла Владимировича Молчанова «А зори здесь тихие» как лирико-документальное высказывание о войне | 78 |
| Англоязычные метаданные | 92 |

Contents

| | |
|---|----|
| Rozin V.M. The interpretation of culture as a cult and rational discourse | 1 |
| Akimov O.Y. The image of world in Vasiliy Rozanov's creativity | 11 |
| Berest V.A. Body as Destiny: A Fragment in the Work of Alina Shapochnikov | 27 |
| Charyyeva G.S. The Noology of Mir Findiriski in the treatise «On Craft» | 35 |
| Sayapin V.O., Kiryushin A.N. Technosocial autonomy: the synthesis of Gilbert Simondon's processuality and Niklas Luhmann's systems theory | 42 |
| Agratina E.E. K. -J. Verne (1714-1789) in Italy. Travels and Encounters | 60 |
| MEI J. The Opera "The Dawns Here Are Quiet" by Kirill Vladimirovich Molchanov as a Lyrical-Documentary Interpretation of War | 78 |
| Metadata in english | 92 |

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Розин В.М. Трактовка культуры как культа и рационального дискурса // Философия и культура. 2025. № 5. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.5.73152 EDN: JOETDU URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73152

Трактовка культуры как культа и рационального дискурса**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](mailto:rozinvm@gmail.com)[Статья из рубрики "Философская антропология"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0757.2025.5.73152

EDN:

JOETDU

Дата направления статьи в редакцию:

26-01-2025

Дата публикации:

13-05-2025

Аннотация: В статье разводятся две трактовки культуры: как культа и рационального построения; в последней автор в свою очередь различает семиотические, психологические и социальные нарративы. Анализируется характеристика культуры, предложенная Михаилом Гефтером: культура – это «отношение к тому, что человеку не дано непосредственно, но имеет для него спасительно-преобразующее значение». На основе нее автор утверждает, что человек культуру полагает, причем, не только мысля рационально, но и в плане веры. Двойная трактовка культуры – сакральная и рациональная складывается уже в античности и дальше воспроизводится применительно к разным культурным условиям. Рассматриваются исторические примеры такой трактовки: в архаической культуре, в средних веках в «Исповеди» св. Августина, в эпоху Возрождения Николаем Кузанским. Новоевропейская культура (социологи чаще говорят, модерн), по мнению автора, представляет собой последний вариант двух версий культуры. Поскольку культура модерна завершается, претерпевая глубокий

кризис, представления о природе, личности и социальности, лежащие в основе культа модерна, перестают восприниматься в качестве сакрального основания, а рациональные построения перестают эффективно работать. В конце статьи обсуждаются идеи космической реальности, а также истории, выдвигаемые на роль нового культа следующей большой культуры («фьючекультуры»). Есть и другие претенденты на роль культа для фьючекультуры (мировые религии, Человечество, Разум, искусственный интеллект, диктатура и др.) но все они пока не принимаются основными участниками современного дискурса «Спасения». Автор, сравнивая разные исторические варианты "Спасения", ставит вопрос, есть ли у человечества запас времени для решения «монблана» современных проблем современности.

Ключевые слова:

культура, история, культ, рациональные концепции, прошлое, будущее, проект, реализация, версии, реконструкция

Постановка проблемы

Мои исследования культуры выполнены в рамках второй версии. В книгах «Культурология», «Античная культура», «Теоретическая и прикладная культурология» я анализировал и реализовал как подход семиотическую версию культуры, психологическую и социальную [9-12]. Знаком я был и с первой версией, но не придавал ей большого значения, считая религиозной и в этом смысле не совсем научной. Действительно, например, Николай Бердяев и Светлана Неретина прямо указывают на сакральный аспект. «Культура, – пишет Н. Бердяев, – родилась из культа. Истоки её – сакральны. Вокруг храма зачалась она и в органический свой период была связана с жизнью религиозной... Культура имеет религиозные основы» [2]. С.Неретина добавляет к этому еще утверждение о «смерти культуры» как центрального для гуманитаристики XX столетия понятия. «Упование на культуру, – пишет С.Неретина, – а сейчас на нее кивают почти все и невзирая ни на что, именно потому сейчас не имеют прежнего веса...о ней так много говорят, потому что она преставилась. Преставилась как центральное понятие философии XX века. Ее универсальное обаяние – это обаяние культуры мертвой...Процессы, ныне происходящие, можно назвать постхристианскими и потому, что мы вступили в иной мир этики, точнее не – или внеэтики ... В той или иной степени теоретики культуры связаны с религией, и поэтому вопрос о единстве христианства и культуры не посторонний, каким он является, например, для той части мирового сообщества, которое не связано с религией столь тесными узами, как ветви со стволом мирового древа... Сегоднa мы вправе поставить вопрос о конце культуры. Не о конце жизни, не о смерти человека, а именно о конце культуры как явления, имевшего свое начало и соответственно долженствующего иметь свой конец... Поэтому, на мой взгляд, сейчас, в эпоху переходности, необходимо не упование на культуру (сродни религиозной мольбе). Необходима критика культурного разума...» [7, с. 230, 231, 258, 271, 273].

Но вот относительно недавно познакомился с замечательной работой советского и российского историка и философа Михаила Гефтера «Третьего тысячелетия не будет. Русская история игры с человечеством». В ней он, в частности, высказывает предположение, что культура появилась как объективное условие («сумма средств») преодоления страха перед смертью. «Я пытаюсь, – объясняет эту гипотезу М. Гефтер, – определить культуру как отношение к тому, что человеку не дано непосредственно, но

имеет для него спасительно-преобразующее значение. Культура – это сумма средств, которыми человек облегчил себе ношу первооткрытия смерти, пользуясь речью, возможно, в связи с этим и возникшей» [\[5\]](#).

Обратил внимание на фразу: культура «не дана непосредственно, но имеет для человека спасительно-преобразующее значение». Что значит, «не дана непосредственно», действительно, это ведь не вещь и не противопоставленный глазу объект. Следовательно, человек культуру полагает, причем, не только мысля рационально, но и в плане веры, поэтому, возможно, не ясны ее границы, как пишет М.Бахтин «внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду». А «спасительно-преобразующее значение» поскольку это сумма средств, позволяющих почти без страха смотреть смерти в лицо, ведь как человек культуры он не только конечен (смертен), но в плане языка, культурной памяти, а также творчества бессмертен.

Филогенетические аналогии

Ну ладно, подумал я, это истолкование культуры Гефтером, а интерпретаций высказывания может быть много. Вспомнил, однако, что, реконструируя самую первую культуры («анимистическую», по Э. Тэйлору, «архаическую», в моей версии), тоже положил смерть как одну из проблем, требующих своеобразного спасения. Я показываю, что где-то на рубеже 20-30 тысяч лет до н.э., человек перестал понимать, что такое смерть и начал ее страшно бояться, что такое болезнь, сновидения и созданные им самим наскальные рисунки (животных и людей нет, но они видны).

Так вот, человек того времени изобретает схему души, наделяя души, во-первых, бессмертием (душа живет всегда, поэтому можно не бояться смерти, это всего лишь смена места пребывания), во-вторых, характеристиками (может покидать тело и возвращаться назад), позволяющими понять, что такое смерть, болезнь, сновидения, наскальные образы. Смерть – уход души из тела навсегда; болезнь – временно, она может вернуться и тогда человек выздоровеет; сновидения – путешествие душ во время сна; наскальные рисунки – вызывание души (поэтому они видны, но их нет как обладающих телом).

Разрешив эти проблемы, архаический человек распространяет схему души на природные и социальные явления (стихии), которые в результате ожили и стали понятными в своих действиях. Скажем, что такое ветер – живое существо, обладающее душой: его можно вызвать, нарисовав (австралийские аборигены для этого рисуют спираль, очевидный образ песка, закрученного ветром спиралью), попросить о чем-то. «У всех славян было принято кормить ветер хлебом, крупой, мясом. У каждого народа существовали свои традиции задабривания ветра... Древние ацтеки верили, что бог ветра Эекатль приводил в движение Солнце и Луну. В честь бога ветра возводились круглые храмы, поскольку тот не любил углы...На территории Северной Америки существовали свои интересные обряды. Так, индейцы чорти с помощью лассо ловили северный ветер, приносящий болезни и зло, и связывали его...Согласно легенде, однажды к Соломону явилась старушка и попросила наказать ветер, развеявший муку, которую она только что купила. Мудрый Соломон, не желая очернить в глазах людей Бога в лице ветра, возложил вину и возмещение ущерба на моряков, которые в тот день молили Небеса послать им сильный попутный ветер...» [\[8\]](#)

А вот, например, как архаический человек осмыслил появление у матери второй души – будущего ребенка. Жених ее, он же охотник, убивая животное, перегоняет его душу в

страну предков. Но когда он выступал в роли мужа, то действовал обратно, перегоняя душу ребенка в тело матери. Получалось, что муж – это с одной стороны, охотник, с другой – собственно муж, участвующий в рождении будущего члена семьи. Чтобы понять это, архаический человек рисовал, вызывая души для действия: вот муж как охотник стреляет в животное, а как муж в свою жену; первое условие размножения животных, второе – рождения будущего ребенка.



Петроглиф (Неолит. Тиу, Северная Африка).

Вспомнив все это и сравнив эту реконструкцию с реконструкциями последующих культур, я вышел на следующее предположение. Да, М. Гефтер прав, говоря, что культура это сумма средств, обеспечивающих спасительно-переобразующее воздействие. Но не только в отношении смерти, хотя возможно, это была исходная «проблемная ситуация», но и всех других, важных для жизни проблем (осмысление природных и социальных стихий, рождения детей и пр.). При этом человеку приходится положить особую реальность (в архаической культуре – души, в следующей, «Древних царств», – реальность языческих богов, в античной культуре – богов и «вещей», в Средние века – христианского Бога, в Новое время – природы и личности), которая все объясняет и обуславливает. Но если эта реальность все объясняет и обуславливает и к тому же не дана непосредственно, то становится ясным, почему ей поклоняются (воспевают и прославляют) и воспринимают особым органом чувств – сакральным («третий глаз», мудрость, озарение и прочее). И что это тогда, если не культ (культура как культ), и одновременно сумма средств (семиотических, психологических, социальных, добавил я, подразумевая свои исследования культуры)?

В свое время, изучая переход от античности к средним векам, я не мог понять, каким образом античный человек, уже вкушивший сложности философии и науки, мог принять Бога в трех лицах, всеблагого и всемогущего, и не увидеть в Священном писании массу противоречий. Но, подумав, вынужден был согласиться, что подобный шаг был именно спасительным. Дело в том, что к этому времени античная культура находилась в глубоком кризисе и завершалась. Вера в языческих богов сильно пошатнулась (они вели себя не лучше людей, их власть стала выглядеть эфемерной), но страх смерти никуда не ушел. Да христианский Бог выглядел фантастическим, но он обещал вечную жизнь, сильную власть, справедливость и любовь. Вот иллюстрация всего лишь одного из этих обещаний, зато какого, бессмертия. «Посему мы веруем, – пишет Татиан Ассириец (112 – 185 гг.), – что по окончании всего будет Воскресение тел... Пусть огонь истребит мое тело, но мир примет это вещество, рассеявшееся подобно пару; пусть погибну в реках или морях, пусть буду растерзан зверями, но я сокроюсь в сокровищнице богатого Господа. Человек слабый и безбожник не знает, что сокрыто; а Царь Бог, когда захочет, восстановит в прежнее состояние сущность, которая видима для Него одного» [\[15\]](#).

Полагание новой сакральной реальности, ее культ, вовсе не отрицает поисков

рациональных средств разрешения вставших проблем. Св. Августин, приходя к мысли, что Бог не является природным феноменом, а «Дух» [\[1, с. 35\]](#), одновременно вырабатывает в «Исповеди» рациональную формулу, говоря, что Господь есть «истина, путь и творение», концепция, которая во многом направляла реальную жизнедеятельность средневекового человека, культивировавшего христианство [\[11\]](#).

Но понятие природы, вставшее на место Бога, кажется, прямо противоположно культу. Однако разве законы природы не символическая калька «божественных законов», и разве не Бог создал природу, опираясь на математику, утверждал Роджер Бэкон, отчасти следуя за Платоном? И не сближает ли в эпоху Возрождения Николай Кузанский природу с Творцом и рациональными математическими построениями.



Миниатюра XIII века (Бог создает мир,
предварительно рассчитанный Им математически)

«Все наши мудрые и божественные учителя, – пишет Николай Кузанский, – сходились в том, что видимое поистине есть образ невидимого, и что творца, таким образом, можно увидеть по творению как бы в зеркале и подобии...

Таковы математические предметы... многоопытные мужи сравнивали преблагословенную Троицу с треугольником о трех равных прямых углах; поскольку он, как будет показано, обязательно должен иметь бесконечные стороны, его можно назвать бесконечным треугольником. Мы следуем и за ними. Трети, пытаясь представить в математической фигуре бесконечное единство, называли Бога бесконечным кругом. А созерцатели всецело актуального божественного бытия называли Бога как бы бесконечным шаром. Опять-таки, мы покажем, что и они правильно понимали величайший максимум и что смысл у них всех один<...>

Поистине Бог применил при сотворении мира арифметику, геометрию и музыку вместе с астрономией – искусства, которыми и мы пользуемся, исследуя пропорции вещей, элементов и движений» [\[6\]](#).

Хотя в новое время на первый план выходит земная реальность, постигаемая в естествознании и математике, сакральный (духовный) смысл природы сохраняется, и поэтому она понимается не только рационально, но и переживается как культ. Правда, страх перед смертью возвращается, поскольку практически невозможно становится помыслить воскрешение из мертвых как естественный, природный процесс. Продумывая этот момент, известный шведский ученый и инженер начала XVIII столетия Эмануэль

Сведенборг, оставив занятия наукой и переключившись на христианское спасение, элиминирует само понятие смерти. В его учении каждый человек бессмертный дух, но после цикла земной жизни одни духи, любящие добро и Господа, претерпевают превращение в ангелов и уходят на небо служить Ему, а другие, склонные к злу, превращаются в демонов и падают в ад, где продолжают жить, выступая против неба и ангелов [\[13\]](#). Впрочем, мир, представленный в учении Сведенборга, не смог занять место культуры как нового культа.

Становление модерна как реализация социального проекта

К сожалению, в настоящее время новоевропейская культура (модерн) завершается, причем сверх драматично, поскольку под сомнением оказалось само существование нашей цивилизации. Исходная предпосылка модерна относится еще к установлению «Вестфальского мира» (середина XVII века), утвердившего свободу вероисповедования и социального обустройства народов на своей территории. Но возникал вопрос, как обеспечить благосостояние для новых сообществ, складывающихся взамен сословного католического общества, которое постепенно распадалось; одной «свободы, братства и равенства» здесь явно было недостаточно.

Решая эту проблему, Френсис Бэкон намечает концепцию «овладения природой», понимая под последней не просто естественный род бытия (движения, происходящие сами собой, Аристотель), но также как источник сил и энергий, процессы, подчиняющие математическим отношениям, латентное божественное начало (смысл нового культа). «Пусть, – писал Ф. Бэкон в «Новом органоне», – человеческий род только овладеет своим правом на природу, которая назначила ему божественная милость, и пусть ему будет дано могущество» [\[3, с. 193\]](#).

Концепция овладения природой – вторая предпосылка. Третья, новое понимание личности: она и природное образование и разумное (духовное и рефлексирующее). С личности и надо начинать преобразования, считал Ф. Бэкон: «но, прежде чем удастся причалить к более удаленному и сокровенному в природе, необходимо ввести лучшее и более совершенное употребление человеческого духа и разума<...> путь к этому нам открыло не какое-либо иное средство, как только справедливое и законное принижение человеческого духа» [\[4, с. 69\]](#).

Четвертой предпосылкой можно считать следствия, вытекающие из концепции овладения природой, – необходимость создать науки о природе (естествознание), «новую магию» (инженерию), а также новую социальную организацию («Новая Атлантида»), которая бы обеспечила реализацию этой концепции, как своеобразного «социального проекта». Термин «социальный проект» авторский, но проектный характер становящегося модерна был налицо (замыслы Ф.Бэкона привлекли многих, и их стали воплощать в жизнь).

Почему же реализация намеченного Ф.Бэкона социального проекта, который уточнялся и разворачивался, включая в себя и новые проекты (например, «Просвещения», «Создание промышленности», «Государств всеобщего благосостояния») привело как к запланированным результатам, так и к серьезным негативным последствиям (экологический кризис, две мировые войны, социальное неравенство и пр.). Здесь три основные причины. Первая, реализация социальных проектов (в отличие, например, от архитектурных и технических [\[14, с. 49-61\]](#)) в силу недостаточного понимания социальных процессов не позволяет построить объект, точно соответствующий проекту; как правило, он сильно отличается от планируемого [\[14, с. 84-87\]](#). Вторая, человек творческое и

развивающееся существо: если сначала он создал по проекту новый социальный порядок и институты, то потом изобретает способы использовать их не по назначению, например, для своего, а не общего блага (коррупция, рентостроительство, захват институтов и превращение их в инструмент личной власти). Третья причина, сам характер культуры как семиотического и социального организма – культура меняется, усложняется, так что рано или поздно фундаментальные схемы и сценарии, определяющие ее, престают быть эффективными, более того, они становятся деструктивными.

Модерн не исключение. В настоящее время результаты «Вестфальского мира» не больше, чем история; природа рассматривается не только как источник благосостояния, но и объект глобальной активности человека, угрожающий самому его существованию и жизни на земле; личность понимается не столько как разумная, но скорее эгоистическая и неразумная; активность человека рассматривается как стихия, законы которой человек не знает; ее продукты, например искусственный интеллект, как новая реальность, готовая поработить человека. В этом контексте человек перестает ощущать и культ новоевропейской культуры. Отсюда утверждение, что для современности и будущего характерны сложность и неопределенность.

Поиски культа для следующей большой культуры («фьючекультуры»)

Михаил Гефтер видит этот культ в правильно понимаемой истории, т.е. такой, которая осмыслена и отрефлектирована на предмет основных противоречий и трендов («Будущее не просто то, что предстоит. Будущее – то, что предстоит, выбранное из некогда отбракованного в прошлом, чего не стало и не вернется уже никогда» [\[5\]](#)). При этом считает он, эту тему обсуждал уже Маркс, а культура, приходящая на смену модерну, должна быть планетарной и сознательно выстроенной. Поскольку, однако, нет одной линии развития, развитий от точки бифуркации, в которой мы находимся, может быть несколько, один из сценариев развития – катастрофа, конец жизни.

«Вывод Маркса, – пишет он, – капитализм пережил свой “второй XVI век” и теперь начался съезнова. Значит, капитализм обладает неизвестным коммунистической теории ресурсом – за счет чего? За счет пространства планеты. Капитал распространяется вширь, его масштаб меняется... Марксу очень важно, что на подходе Россия. Но важны и трудности внутреннего движения “Капитала”, где предмет заявлен как унитарно-планетарный. А планетарный оказывается не унитарен!.. Короче – “Манифест” отменяется! Встает другая задача: капитализм может быть преодолен только капитализмом же – и Маркс уходит заниматься политэкономией...Правда, встает вопрос: как быть с курсом на революцию пролетариата – не делать революции? Нет, и от этого Маркс отказаться не может... Кстати, картинка, которую Маркс рисовал народникам... – не бессмысленна и теперь. Есть мир высоких цивилизаций, где новая Россия опять выполняет роль маргинала. И где цивилизованный Мир ради самосохранения должен сделать поприщем деятельности миллиарды землян. А внутри себя экономически и антропологически облегчить смену деятельности – чтобы все жили иначе, но жили как люди. Для этого из мира гигантских корпораций и гонки потребления надо как-то перейти в тот Мир, который уже на подходе. Либо погибнуть, что вовсе не исключено» [\[5\]](#).

Но правильная история в версии Гефтера – достаточно сложное построение, культура как культ, вероятно, должна быть понятна не только образованным и интеллектуалам, но и большинству населения. Во всяком случае, так было в прошлом. Сегодня есть и второй претендент, возможно, более понятный – космос. Я удивлялся, не понимая, почему в

последние десятилетия так снова оживилась космическая проблематика (русские космисты, Илон Маск и пр.). Не потому ли, что космическая реальность рассматривается в качестве культа для фьючекультуры? Вот один пример, хотя вроде бы речь идет о философии техники.

«В “Вопросе о технике в Китае”, – пишет Юк Хуэй, восходящая гонконгская звезда западной философии техники, – я разработал концепцию космотехники, чтобы показать, что не существует одной всеобщей и однородной техники, и поэтому нам, скорее, необходимо заново открыть разнообразные виды космотехники и описать их с исторической и философской точек зрения. Я дал предварительное определение космотехнике как слиянию морального порядка и космического порядка посредством технической деятельности... Я называю это космотехникой, потому что убежден, что “космос” означает не пространство за пределами атмосферы Земли, а, наоборот, локальность. Каждая культура имеет свою собственную космологию, которая является продуктом ее собственной географии и воображения людей, принадлежащих к ней... Главное наблюдение заключается в том, что эти космологии содержат в себе способы познания и бытия, поэтому их нельзя просто отвергнуть из-за того, что они не соответствуют современным научным теориям. Безусловно, от некоторых суеверных и иллюзорных элементов необходимо отказаться, но космологии гораздо богаче таких устаревших верований. Вместо того, чтобы рассматривать их как нечто, ушедшее в прошлое, или замененное чем-то другим, мы можем подойти к ним иным способом: заставив мышление индивидуализироваться перед лицом таких несовместимостей. Это то, что мы сегодня можем назвать задачей мышления» [\[16, с. 68-69\]](#).

Здесь обертоны и культа («моральный и космический порядок», «воображение людей») и рациональных решений («космологии содержат в себе способы познания и бытия»). Есть и другие претенденты на роль культа для фьючекультуры, но все они пока не принимаются основными участниками современного дискурса «Спасения». Чтобы утвердился дискурс средневекового Спасения, потребовалось два-три, если не четыре, столетия. Вопрос, есть у современного человечества такой запас времени?

Библиография

1. Августин А. Исповедь: Абеляр П. История моих бедствий. М.: Республика, 1992. 335 с.
2. Бердяев Н. Философия неравенства (Письмо тринадцатое о культуре). URL: <https://www.vehi.net/berdyaev/neraven/13.html> (дата обращения: 10.12.2024)
3. Бэкон Ф. Новый органон. Л.: СОЦЭКГИЗ, 1935. 384 с.
4. Бэкон Ф. Великое восстановление наук // Бэкон Ф. Сочинения в двух томах. Т.1. М.: Мысль, 1971. 590 с.
5. Гефтер М. Третьего тысячелетия не будет. Русская история игры с человечеством. URL: <https://predanie.ru/book/220783-tretego-tysyacheletiya-ne-budet-russkaya-istoriya-igry-s-chelovechestvom/#/toc3> (дата обращения: 10.12.2024)
6. Кузанский Н. Об ученом незнании. URL: http://www.theosophy.ru/lib/de_docta.htm (дата обращения: 10.12.2024)
7. Неретина С.С. Точки на зерении. Санкт-Петербург: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. акад., 2005. 359 с.
8. Почему в древности люди обожествляли ветер. URL: [https://nespeshnyrazgovor.mirtesen.ru/blog/43969776765/Pochemu-v-drevnosti-lyudi-obozhestvlyali-veter-\(дата обращения: 10.12.2024\)](https://nespeshnyrazgovor.mirtesen.ru/blog/43969776765/Pochemu-v-drevnosti-lyudi-obozhestvlyali-veter-(дата обращения: 10.12.2024))
9. Розин В.М. Культурология. 3-е изд. М.: Юрайт, 2018. 410 с.
10. Розин В.М. Теретическая и прикладная культурология. М.: ЛЕНАНД. 2019. 400 с.
11. Розин В.М. Античная культура. Воронеж, 2005. 272 с.

12. Розин В.М. Предпосылки и особенности античной культуры. ИФРАН, 2004. 297 с.
13. Розин В.М. Демаркация науки и религии: Анализ учения и творчества Эмануэля Сведенборга. М.: URSS, 2023. 168 с.
14. Розин В.М. Проектирование и программирование: Методологическое исследование. М.: ЛЕНАНД, 2018. 160 с.
15. Татиан Ассириец. Речь против эллинов. URL: http://k-istine.ru/library/tatian_asiriec-01.htm (дата обращения: 10.12.2024)
16. Хуэй Юк. Искусство и космотехника. М.: Изд. АСТ, 2024. 384 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В рецензируемой статье автор систематизирует и обобщает исследования в области истории и теории культуры, которые проводились им на протяжении многих лет. В области изучения культуры, утверждает он, выделяются два подхода, ориентирующиеся на понимание культуры как «культа» и как «рационального дискурса», причём свои собственные работы он относит к числу исследований, проводившихся в нашей стране в рамках второго подхода. Вместе с тем, автор обращает внимание на новые, не учтённые им прежде идеи в области анализа культуры, в частности, положение, согласно которому «культура появилась как объективное условие («сумма средств») преодоления страха перед смертью». В этой связи он заостряет внимание на том, что «человек культуры полагает, причем, не только мысля рационально, но и в плане веры», что культура позволяет «почти без страха смотреть смерти в лицо, ведь как человек культуры он не только конечен (смертен), но в плане языка, культурной памяти, а также творчества бессмертен». Думается, сочетание рационально-дискурсивных и «экзистенциальных» (и часто при этом «интуитивных») элементов вообще характерно для философского знания, в случае же с исследованиями культуры это противоречивое единство, действительно, выступает на первый план, поскольку то «выхождение» человека за границы конечного индивидуального существования, о котором говорят мыслители, художники, моралисты, осуществляется как раз средствами культуры, располагается в области культурной памяти. Продолжая свои размышления на эту тему, автор приводит множество интересных примеров из истории мифологии и религиозного сознания, искусства, быта. Общее устремление этих размышлений состоит в том, чтобы на разных этапах истории культуры человечества отыскивать «переходные формы» выделенных в названии статьи методологических установок, анализировать их взаимосвязи и часто также - и переклички через века. Одним из ценных элементов статьи являются многочисленные свидетельства из области истории культуры, на которые автор либо ссылается непосредственно, либо представляет их в обобщённой форме. Они помогают воссоздать конкретный исторический контекст различных представлений о взаимосвязи «экзистенциального» и «рационального» в жизни человечества. Для автора принципиально важно, что будущее культуры открыто (и это умонастроение усиливается в процессе повествования), он стремится обращать внимание на свидетельства, которые стимулируют «поиск», а не «результат». В этой связи можно констатировать, что статья имеет эвристическую значимость для будущих исследователей в области истории и теории культуры, она способна продемонстрировать открытость обсуждаемых проблем и парадоксальность предлагавшихся прежде решений, необходимость поиска новых подходов в области изучения культуры. Рецензент должен признаться, что у него не возникло серьёзных замечаний теоретического характера,

единственное пожелание состоит в том, чтобы ещё раз проверить стилистику и оформление текста.

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Акимов О.Ю. Образ мира в творчестве Василия Розанова // Философия и культура. 2025. № 5. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.5.74364 EDN: EQWKGI URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74364

Образ мира в творчестве Василия Розанова



ПРЕЗИДЕНТСКАЯ
АКАДЕМИЯ

РАНХиГС КАЛИНИНГРАД

Акимов Олег Юрьевич

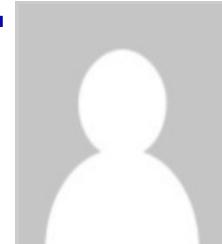
ORCID: 0000-0003-0941-7382

кандидат философских наук

ассоциированный научный сотрудник; Западный филиал РАНХиГС при Президенте РФ

236016, Россия, Калининградская область, г. Калининград, ул. Артиллерийская, 62

✉ aktula1@gmail.com



[Статья из рубрики "Рациональное и иррациональное"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.5.74364

EDN:

EQWKGI

Дата направления статьи в редакцию:

07-05-2025

Дата публикации:

22-05-2025

Аннотация: Предметом исследования является творчество Розанова, рассматриваемое в контексте основной интуиции духовных исканий мыслителя — видения мира как порядка, видения мира как хаоса и видения мира как взаимодействия порядка и хаоса. Особенность видения мыслителя заключается в том, что феномен мира занимает в его

теории срединное положение между философским понятием и образом, что дает возможность интерпретации творчества Розанова как философии, реализованной в художественной форме. Эта специфика «подхода» Розанова позволяет эксплицировать философему мира как ряд взаимных переходов между миром как образом и миром как понятием, что дало мыслителю возможность совместить между собой интуицию античного космоса(предельного и замкнутого) и христианскую интуицию мира как творения Бога, бесконечно приближающегося к творцу. Творчество мыслителя представляет собой незавершimый диалог этих интуиций, фундированный в конечности жизни человека Розанова. В работе используется метод историко- философской реконструкции (при сопоставлении образа мира Розанова с интуициями космоса в античной и христианской философии) герменевтический метод(для интерпретации образов мира в поздних произведениях мыслителя) и диахронический метод (при сопоставлении образов мира у Розанова с интуициями М. Вебера и М. Хайдеггера). Научная новизна исследования заключается в экспликации образов мира в творчестве Розанова как константы, не сводимой непосредственно ни к метафизическим интуициям мыслителя, ни к содержанию его поздних произведений. Это дает возможность не предписывать Розанову конкретную картину мира, а воссоздавать ее непосредственно следя образом поздних произведений мыслителя. Это существенно дополняет традицию изучения творчества Розанова в отечественной философии, в соответствии с которой конкретные образы поздних произведений Розанова выстраиваются с опорой на целое, которым обычно является религиозная центрированность видения мыслителя. Специфика видения Розанова рассматривается как расщепление целого, при котором оно содержится в каждом конкретном образе, не актуализируясь как трансцендентное этим образом начало, что обуславливает неразрешимые внутренние противоречия философа.

Ключевые слова:

Мир, Жизнь, Космос, Интуиция, Творчество, Порядок, Хаос, Феномен, Концепт, Образ

Введение

Основополагающий комплекс идей В.В. Розанова сводится к отношению Бога и мира, актуализируясь как единая интуиция. Творчество мыслителя, сложное и разнообразное по своему характеру и проблематике, вызывало интерес исследователей разных поколений. В.В. Зеньковский, Н.О. Лосский, Г.В. Флоровский, А.Д. Синявский и др. подчеркивали его религиозный характер. Особенность текстов Розанова заключалась в том, что у него, одна идея, как правило, существовала в диалоге с другой, что отмечал А. Д. Синявский: «Розанов берет парные двучленные сочетания (например, душа и тело), а не идет от идеи к идее»[\[1, с.22\]](#). Замечание А.Д. Синявского представляется возможным экстраполировать на основную проблему религиозных исканий В.В. Розанова — отношение Бога и мира.

Мы интерпретировали взаимодействие Бога и мира в творчестве мыслителя посредством вычленения одного из его аспектов — феномена мира, обусловливающего специфику поздних произведениях Розанова, рассмотрев его в контексте идеи феноменологического типа А.Ф. Лосева[\[2, с.453\]](#). Свое видение мира Розанов в поздних произведениях определил через образ завороженности : «Мир живет великими заворожениями. Мир вообще и есть ворожба. И круги истории, и эпизоды планет»[\[3, с.369\]](#). Речь у Розанова идет не об описании мира, но о его особом образе. Понятийное

осмысление образа мира было осуществлено в частности современником мыслителя Г. Зиммелием, определявшим философию как «...толкование, окрашивание и индивидуально избирающее акцентирование действительного»[\[4, с.159\]](#). Подобное акцентирование действительного Розановым создало его собственный образ мира, воплощенный в творчестве мыслителя.

Целью нашего исследования: является реконструкция образа мира в творчестве В.В.Розанова на основе интуиций мыслителя, воплощенных в «Мимолетном», «Уединенном», «Опавших листьях», «Апокалипсисе нашего времени», раскрывающаяся через рассмотрение: рецепции образов мира В.В. Розанова в специальной литературе; взаимодействия идеи, образа и понятия мира; образа «завороженного» мира в творчестве В.В. Розанова

Рецепция образов мира В. В. Розанова в специальной литературе.

Особенность творчества В.В. Розанова заключается в том, что мыслитель демонстрирует интуицию мира не понятийно, а создавая его образ. Если реконструировать особенности образа мира, встречающиеся в текстах Розанова(описания обыденных вещей часто указывают на метафизические проблемы), то становится очевидным, что речь идет не только о художественных образах, а о символах, создающих единый образ мира. Реконструкция образа мира В.В. Розанова, осуществляемая исследователями, делает творчество мыслителя объектом не только литературоведческого или художественного анализа, но и философского размышления.

Г. В. Флоровский, П.А. Флоренский, В.В. Зеньковский, А.Ф. Лосев, В.В.Бибихин в своих работах характеризуя отдельные аспекты образа мира Розанова, подчеркивали особый характер религиозного поиска мыслителя. Г.В. Флоровский определял это как религиозный натурализм: «Розанов принимает мир, как он дан»[\[5, с.585\]](#). Религиозный натурализм Розанова отмечал и В.В. Зеньковский, считавший, что мыслителю «...дорого бытие до своего преображения»[\[6, с.204\]](#). Интерпретация Г.В.Флоровского и В.В. Зеньковского демонстрирует изначальную заданность видения Розанова (его религиозную центрированность), определяя мир Розанова через связь с запредельным. Г.В. Флоровский акцентировал специфику творчества Розанова как «духовную безбытность»[\[5, с.585\]](#), отмечая, что у Розанова было «...не простое чувство быта, а любование бытом»[\[5, с.585\]](#). Безбытность становится как бы обратной стороной любования. Образы конкретных вещей, которые Розанов рассматривал, описывая быт, являются образом мира как целого. Интерпретируя целое, Флоровский понимал под «безбытностью» отсутствие у мира Розанова точки опоры в трансцендентной сфере. В.В. Зеньковский напротив предполагал, что в мире Розанова осуществляется «непосредственное касание к трансцендентной божественной сфере»[\[7, с.445\]](#). Связь с трансцендентной сферой «проливает свет» на недоговоренности и умолчания Розанова, позволяя интерпретировать их: «Что же я скажу (на т.с.) Богу о том, что он послал меня увидеть? ...Б. увидит, что я плачу и молчу, что лицо мое иногда улыбается. Но он ничего не услышит от меня»[\[3,с.90\]](#). Розанов, на наш взгляд, подчеркивал свою связь с трансцендентным, вместе с тем оставляя миру возможность быть любым (несовершенным и т.д.). Интерпретация этого фрагмента позволяет исследователям как бы наметить у Розанова «завершенный» образ мира, чего мыслитель пытался избежать. Упоминание Флоровским связи творчества Розанова с трансцендентной сферой дает возможность исследователям объяснить мир Розанова. Мы предполагаем, что для Розанова такое объяснение противоречит его интуиции изначальной неопределенности мира, что

акцентировано в трактате «О понимании», поэтому понимание мыслителя сосредоточено не на идеальной структуре мира «...истинная цель науки понимать то, что есть»[\[8, с.259\]](#). Приведенное ранее замечание Флоровского подтверждает, что мир Розанов принимал таким, каким он дан. С точки зрения В.В. Бибихина речь идет не о данности мира, а скорее о заданности у мыслителя мира как «..присутствия с которым человек имеет дело»[\[9, с.4\]](#).

Толкование Бибихина подтверждается тем, что Розанов стремился избежать метафизической или религиозной предопределенности своей позиции: «И срывает меня с каждого места, где стоял»[\[3, с.93\]](#). Розанов сакрализует открытую им перспективу видения мира, особенность которой заключается в том, что мир рассматривается как неопределенное целое «...от всего ушел и никуда не пришел»[\[3, с.339\]](#). «Уход» от всего можно интерпретировать как отсутствие позиции. Об этом написал П. А. Флоренский «... Василий Васильевич есть такой шарик, который можете придавливать — он выскользнет, но который не войдет в состав целого: он сам по себе»[\[10, с.321\]](#). Флоренский демонстрирует представление о мире как целом, в которое Розанов не вписывается. Мысли и Розанова являются для него началом хаоса, не подчиненного противостоящему ему порядку. Для П.А. Флоренского, как и для А.Ф. Лосева интуицией мира является порядок, преобладающий над хаосом и просвещивающий его. А.Ф. Лосев предполагал, что в античной традиции космос (мир) представляет собой «...различную степень освещенности бытия»[\[11, с.93\]](#). Смысловое начало, олицетворением которого является свет, развертываясь в мире, полагает ничто (тьму), имеющее потенцию стать чем-то, как свою границу; поэтому А.Ф. Лосев называл тьму «лоном рождающейся идеальности»[\[11, с.99\]](#), сближающим эйдос и меон.

Можно предположить, что у Розанова также происходит сближение эйдоса и меона, идеи и материальной стороны вещи. Идея мира предстает в творчестве Розанова как множество вещей, «живущих» своей собственной жизнью. Он видит смысл идей не эйдетически, как А.Ф. Лосев, а логически, то есть богатое по объему понятие является бедным по содержанию, невыразительным. Диалог Розанова и Лосева дает возможность сближения видения мира мыслителя и античной традиции. Для Лосева эйдос «... смысловой лик, вещи, созерцательно и умственно осязательно данный»[\[11, с.69\]](#), а логос «...метод смыслового оформления вещи, задание мыслить вещь»[\[11, с.69\]](#). Он, критикуя рационалистическую метафизику, отмечал, что «...рационализм гипостезирует логосы, представляя понятия в виде вещей»[\[11, с.73-74\]](#). Позиция Розанова в этом смысле неоднозначна. В поздних произведениях мыслителя есть фрагменты, свидетельствующие о близости его мира интенциям, присущим античной традиции «...вещи такие же нужные живые»[\[12, с.196\]](#). В «Олавших листьях» он отмечал: «Мне печально, что все несовершенно: но отнюдь не в том смысле, что вещи не исполняют какой - то заповеди, какого - то от них ожидания»[\[3, с.154\]](#). Розанов описывает ощущение боли за вещи, жалости к ним. Можно предположить, что интуиция вещей у Розанова носит эйдетический характер, позволяя рассматривать вещи как живые. Мыслитель не эксплицирует изолированно смысл вещей, не показывает, чем они ему нравятся. Вещи поэтому выглядят у Розанова как бы висящими в воздухе, лишенными собственного места в мире. Одновременно он подчеркивает конкретные признаки вещей «...дырочку на сапоге»[\[3, с.93\]](#), которые тем самым гипостезируются, становясь отвлеченными смыслами мира. Для Розанова эйдетическое и логическое видение равнозначно. Это позволяет мыслителю сочетать между собой устремленность к трансцендентной сфере

(В.В.Зеньковский) с погруженностью в имманентное, сиюминутное (П.А. Флоренский, Г.В. Флоровский, В.В. Бибихин), подчеркивая непроясненность онтологических оснований мира.

Рецепция исследователями творчества Розанова (А.Д. Синявский, Г.В. Флоровский, П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев, В.В. Бибихин) показала возможность интерпретации образа мира Розанова как с точки зрения предзданного основания (метафизической платформы), так и с точки зрения проблематичности наличия такого основания, его неопределенности. Творчество Розанова, тем самым указывая на мир, эксплицирует его имманентные особенности, сближая между собой мир как идею, образ и понятие.

Мир В.В. Розанова: идея, образ, понятие

В поздних произведениях, указывая на образ мир как целого, Розанов описывает его как ускользающий, меняющийся, лишенный точки опоры в метафизическом плане. Описания конкретных образов мира (отдельных вещей) отсылает к его образу как целого, чертой которого является неопределенность: «Всякое определение есть сужение (философия). И определять не нужно. Пусть мир будет неопределен. Пусть он будет свободен»[\[13, с.95\]](#). Розанов совмещает представление о метафизической неопределенности мира как целого: «Так и топорщится. Так и топорщится . —Кто? — Человек. То духи. То спириты. Витализм. Всякая чепуха. Сладу нет науке»[\[12, с. 209-210\]](#) и определенности вещей «...вещи такие же, живые, нужные»[\[12, с.196\]](#). В своем воображаемом споре с Тимирязевым мыслитель дает парадийно - позитивистское описание мира как целого. Он подчеркивал, что мир как целое недоступен человеку науки и дан как миф, в котором идея мира (то, что видно в вещах как целостный смысл) неотделима от образа мира (конкретных черт вещей).

Сложность рецепции творчества Розанова состоит в том, что при прочтении идея отделяется от образа. Это приводит к абсолютизации одной из сторон видения мыслителя, тогда как он подчеркивал поливариантность своего видения: «На предмет надо иметь именно тысячу точек зрения»[\[12, с.527\]](#). Подтверждая это, Г. В. Флоровский отмечал, что в Розанове «...не было органической цельности, он весь в хаосе в минутах»[\[5, с.583\]](#). Описывая себя, Розанов подчеркивал момент динамизма, неустойчивости, изменчивости, говоря о «...вихре чувств, который составляет его литературу»[\[13, с.62\]](#). Видение Розанова, представляя собой реализацию идеи «...того, что видно в вещи»[\[14, с. 175\]](#), демонстрирует переход идеи в образ, мечты в факт[\[3, с.323-324\]](#). Результат этого перехода мыслитель описывает как изменчивость мира «...самые планеты движутся, все, уклоняясь от прямой, все, отступая от вчерашнего пути»[\[3, с.179\]](#).

Можно предположить что идеей, определяющей творчество мыслителя, является представление о потенциальности, лежащей в основании отдельных вещей. Образ мира Розанова включает в себя единство идеи (представления о мире как потенции) и образов (конкретных описаний вещей). Сближение идеи и образа дает возможность рассмотреть творчество Розанова на основе диалектики идеи и вещи, разработанной А.Ф. Лосевым. Единство вещи и ее идеи у Лосева предполагает их различие, данное как статически, так и динамически [\[15, с.310\]](#). У Розанова связь идеи потенциальности с образами поздних произведений статична, то есть творчество мыслителя сводится к этой идеи. Вместе с тем она динамична: образы мыслителя дополняют идею, делая реализацию потенции бесконечной[\[16, с.42\]](#). Это позволяет мыслителю сближать между собой феномены, принадлежащие к разным сферам культуры, например, Бог и пол:

«Связь пола с Богом — большая, чем связь ума с Богом, даже чем связь совести с Богом»[\[3, с.59\]](#), «вентилятор» и «тот свет»: «Неужели он (друг) на том свете не услышит вентилятора;...»[\[3, с.78-79\]](#); таким образом, Розанов «рисует» собственный образ мира, называя это завороженностью «...мир живет великими заворожениями»[\[3, с.369-370\]](#) А. Ф. Лосев рассматривал это как метарациональную связь частей и целого, развертывающуюся «...поверх фактических определений вещей»[\[15, с. 308\]](#). Завороженность мира у него не определяется понятийно «...всякое определение есть сужение, пусть мир будет неопределен, пусть он будет свободен»[\[13, с.95\]](#).

В конкретных описаниях Розанова образ мира указывает на идею, непостижимую для отвлеченного знания, являясь для мыслителя реализованной потенцией. Указывая в «О понимании» на различие между определенными и неопределенными потенциями[\[16, с.39\]](#), Розанов акцентировал неопределенные потенции, способность которых перейти к реальному существованию зависит от дополнительных условий[\[16, с.51\]](#). В.В. Бибихин, поэтому, подчеркивал у Розанова «...укрытость постоянных форм природы и истории в ненаглядном, неуловимом»[\[17, с.11\]](#). Можно предположить, что потенциальный характер мира эксплицируется в произведениях Розанова как взаимодействие идеи и образа — синтез определенных и неопределенных потенций в действительности, поэтому интенцией творчества Розанова остается мир как неопределенное целое, выраженное через образы, связь между которыми не дана непосредственно. Жизнь Розанова соотносится с тем представлением о мире, которое он отстаивает в данный момент: «Сочетать Дон-Кихота и Санчо Панчо ?... Все историки литературы пожали плечами. Бог сказал: Можно и сотворил Розанова»[\[12, с.294\]](#).

В поздних произведениях Розанов развертывает интуицию мира как идеи (видимого, но не ведомого человеку смысла происходящего), как образа (реализованной идеи) и как понятия (логически осмысленной идеи). Это реализуется в образах философа в качестве личностного переживания — мифа о мире как порядке, как хаосе и как их взаимодействии.

Мифическое видение мира (космоса) Розанов демонстрирует в «Уединенном», замечая, что до встречи со второй супругой «другом», мир был для него «...не космос, а Безобразие, и, в отчаянные минуты, просто Дыра»[\[3, с.139\]](#). Розанов описывает мир символически. Образы, которые он использует, указывают на нечто, выходящее за рамки конкретных событий, открывая мир как целое, что Розанов демонстрирует через образ хаоса, лжи и т.д. Мыслитель сравнивает это с «ворованьем» мира у Бога «...тут туманы (души и мира) колеблются, и мне все это ворованье с людьми представлялось чем-то, находящимся под тайным покровительством Божиим»[\[3, с.154\]](#), признавая хаос в мире столь же необходимым, как и порядок. Розанов описывал «ложь» мира: «И я...И мир... Мы все лжем... П.ч. мы прекрасны...П.ч. мы бесполезны». [\[13, с.23\]](#). Он благодарит Бога за непостижимость мира, являющуюся загадкой для человека. Ее разгадывание равнозначно гибели мира: «Бог взял концы вещей и связал в узел, — неразвязываемый. Распутать невозможно, а разрубить — все умрет. И приходится говорить — синее, белое, красное. Ибо все — есть»[\[3, с.35-36\]](#).

В образе мира Розанова сохраняется его непроясненная сторона «...хорошо: пусть должно и остается должно, а есть пусть и остается всегдашим есть»[\[13, с.26\]](#), поэтому мир «...вечно тревожен и вечно живет»[\[3, с.104\]](#). «Тревогу» мира Розанов противопоставляет человеческим представлениям о нем как порядке, реализованным в

утопиях: «Какая же чепуха эти Солнечный город и Утопия: суть коих вечное счастье. Т.е. окончательное устойчивое равновесие. Это не будущее, а смерть»[\[3, с.104\]](#). Дополнительной коннотацией образа мира у Розанова является представление о нем как живом организме: он непредсказуем (хаотичен) и вместе с тем подчиняется порядку. Розанов отстаивает живой мир в споре с позитивистами, для которых «..мир — труппа»[\[12,с.209-210\]](#). О мире, как живом организме, Розанов судил, исходя из его эпифаний (явлений). Рациональное познание (превращение данной в образе идеи мира в отвлеченное понятие) неполно. Образ мира как целое, связывая части между собой, остается вне них, поэтому Розанов критикует видение позитивистов, претендующих на целое: «...позитивисты рассуждают, как дети. Которые, видя стену, говорят: это стена. ... Все это истинно, но недостаточно»[\[12,с.198\]](#).

Для описания взаимодействия образа мира как порядка и образа мира как хаоса мы экстраполировали на позднее творчество Розанова предложенный А.Ф. Лосевым для характеристики космоса досократиков прием «...отмысливания одного или многого»[\[18, с.132\]](#). Это позволило показать, что образы мира как порядка, хаоса и как их взаимодействия демонстрируют мир как целое, отождествляя его с действительностью: «Самое существенное просто действительность»[\[3,с.169\]](#). В образном ряду мыслителя она определяется денотатом «мир», коннотатами которого является мир как порядок, как хаос или как их взаимодействие. Хаос и порядок в невыразимом целом мира уравновешивают друг друга. Это равновесие Розанов показывает, описывая взаимодействие монотеизма и политеизма: «—Мир—целомудренная супруга,—говорит монотеист.— Мир—это девушка, которую еще никто не взял замуж...— говорит политеист»[\[12,с.527\]](#).

Изолирование порядка или хаоса приводит к их противоречию, которое снимается через игру мира: «Бог создал игру в прятки»[\[13, с.199\]](#); в ней «...хаос также необходим как разум и совесть»[\[13, с.96\]](#). Розанов, таким образом, нивелирует трагический характер противоположности порядка и хаоса, непостижимой для человека. Возможна и другая трактовка, в соответствии с которой элемент игры в мире онтологически необходим. У мыслителя сочетаются оба варианта (хаос, порядок и их взаимодействие как игра и как онтологическая необходимость). Хаос предопределен, как и порядок, а элемент игры маркирует переход от порядка к хаосу и наоборот «...жизнь вся полна спиритуалистических токов»[\[13, с.189\]](#), поэтому игровой элемент в собственным смысле слова (игра ради игры) не интересен для Розанова: «Как я родился? А вот как: люблю водевиль, а живу в трагедии»[\[13, с.164\]](#).

Образы мира как порядка и как хаоса, как было отмечено ранее, переходят друг в друга, поэтому мыслитель связывает в поздних произведениях противоположные друг другу темы: обыденную жизнь и метафизические проблемы. Это дает возможность описать творчество Розанова метафизически как зависимость между сверхчувственным и чувственным аспектами мира[\[2,с.40\]](#). У Розанова сверхчувственный аспект мира (описание идей и потенциальных переходов между ними) «занижается», вовлекаясь в земную жизнь мыслителя; речь идет о неподконтрольности мира человеку. Мыслитель указывает на это, призывая современников обращать внимание на « псевдонимы в природе...хитринки мира»[\[13,с.199\]](#), сближая между собой образ мира как порядка и как хаоса: «Реальная действительность это просто полицейский»[\[12,с.302-303\]](#). Действительность (мир), представленная в образе полицейского, выражая порядок,

сохраняет хаос, не вмешиваясь в дела улицы. Порядок у Розанова — реализованная потенция образа мира как целого, частными характеристиками которого являются человеческие представления. Особенность видения философа состоит в том, что улица, несмотря на «независимость», подчиняется полицейскому. Подчинение это иррационально, но, если отказаться от него, порядок мира нарушится. Мыслитель, таким образом, предвосхищает то, что впоследствии расскажет В.В Бибихин о мире как целом: «Раньше чем мы задумаемся о понятии, мы уже имеем дело с миром, не со словом, а с самой вещью»[\[19, с.3\]](#).

Образ мира как целого показан у Розанова через описание конкретных вещей. Конкретность демонстрирует вещь как неповторимую, привлекая внимание читателя. К образам вещей у позднего Розанова, как мы предполагаем, применимо отмеченное А. Ф. Лосевым в диалогах Платона различие в употреблении понятий «эйдос» и «идея», когда эйдос имеет дифференциальный, а идея интегральный характер[\[18,с.144\]](#). «Вещь» у Розанова может быть интерпретирована и как эйдос (переход от одной ее стороны к другой), и как идея (сближение отдельных сторон в целом, что было показано в одной из наших работ [\[20,с.33\]](#)). Розанов переходит от одного признака (черты) вещи к другому, «...собирая единый лик вещи, ее живую неповторимую картину»[\[15,с.227\]](#).

Основываясь на выделенном А.Ф. Лосевым различии эйдетического и логического видения вещи, приведенном нами ранее, можно предположить, что Розанов описывает специфику вещей не эйдетически, а логически. Конкретный признак вещи (изолированный смысл), акцентируясь, противопоставляется другим смыслам. Для изолированных вещей имеется соответствующее им целое — образ мира, о чем мыслитель пишет «...уклончивость всех вещей от определения своего, уклончивость всех планет от прямой... может быть она в том, что мир хочет быть застегнут на все пуговицы... но, если иное...Что? Не хочу даже сказать. Пугаюсь»[\[3,с.316-317\]](#). Можно предположить, что уклончивость обозначает неподконтрольность мира человеческому знанию, его непостижимость, описанную В.С. Соловьевым, С.Л. Франком, А.Ф. Лосевым и др. В основании непостижимости мира по Розанову лежит нечто неопределимое. Мыслитель демонстрирует «темную» сторону мира «...пугаюсь»[\[3,с.316-317\]](#); скорее всего речь идет об образе мира как хаоса, который вписан в человеческую систему координат мира, детерминированную порядком.

Мы считаем, что образ мира Розанова «напоминает» представления о мире античных досократиков, которые исходили из целостного видения чувственно-материального космоса — из мифа о нем[\[11,с.110\]](#); подобным мифом для Розанова является миф индустриальной цивилизации девятнадцатого, начала двадцатого столетий, построенный на позитивистской науке. Мыслитель переосмысливает основания, которыми определяется право науки на то, чтобы не только истолковать мир, но и овладеть им. Розанов демонстрирует, что хаос мира не поддается овладению.

В образе мира Розанова есть оттенок апфофатики — утверждения мира как отрицания человеческих мнений о нем, основанных на рациональном знании «...по-видимому (в историю, в планету) влит некий % пошлости, который не подлежит умалению»[\[3, с.230\]](#). Мыслитель онтологизирует пошлость, соотнося ее с метарациональными основаниями мира, поэтому Розанов снисходительно относится к проявлениям зла в человеческой жизни: «Не полон ли мир ужасов, которых мы еще совершенно не знаем? Не потому ли нет полного ведения, что его не вынес бы ум и особенно не вынесло бы сердце человека» [\[3,с.161\]](#).

Пошлость мира по Розанову акцентирует относительный характер его человеческих дефиниций. Розанов, таким образом, подчеркивает проблематичность перехода от идеи к образу и от образа к понятию, демонстрируя ее через образы поздних произведений. Это эксплицирует константу творчества мыслителя — идею потенциальности в качестве личностного переживания мира как порядка, хаоса и их взаимодействия, привлекая внимания читателя к образу мира как невыразимого целого.

Образ «завороженного» мира в творчестве В.В. Розанова

Образ завороженного мира Розанова представляет собой мистическое переживание целого и частей, эксплицированное в личностном бытии Розанова — его мифе. Этим обусловлено сближение в мире Розанова античной и христианской интуиции космоса. Одновременно мыслитель, оставаясь традиционалистом, развертывает интуицию мира как присутствия, близкую интенциям М. Хайдеггера.

Образ завороженного мира для Розанова предполагает вариативный характер человеческого знания о нем. Вариант предопределен: это мир, открытый человеческому смотрению: «Я пришел в мир, чтобы видеть, а не совершить»[\[3.с.90\]](#). Наряду с «эйдетической» возможностью такого смотрения у Розанова выявляется и «логическая» его возможность[\[11, с.69\]](#). Если исходить из предложенной А.Ф. Лосевым дефиниции, то для Розанова «смысловым заданием» мира является его неопределенность, упомянутая как в первой работе «О понимании», так и в поздних произведениях. Осмысленная логически, она предполагает противоречие одного определения вещи или явления другому (речь идет об изолированных смыслах мира, каждый из которых автономен «... все мы с хвостиками, обращенными в разные стороны»[\[3.с.59\]](#)).

Смысловое задание творчества Розанова предполагает множество человеческих миров «...границ суждений»[\[3, с.59\]](#). Розанов связывает отвлеченные смыслы с конкретными личностями «...человек и здесь, как везде, раньше теории»[\[3, с.46\]](#). «Теория» обозначает у Розанова отвлеченное знание, не соотнесенное с личностью. Преодолевая отвлеченность, мыслитель показывает, как личностная проекция смысла обеспечивает его бесконечную конкретизацию. Переход от отвлеченного к конкретному явлен через личность (чаще всего самого Розанова) или группой, классом, сословием. Перенесенный с личности на группу смысл мира становится у Розанова абстракцией. Мыслитель снимает абстрактность смысла, соотнося его с отдельной личностью — членом группы. Подтверждением нашей точки зрения является фрагмент «Мимолетного», в котором мыслитель противопоставляет метафизическую картину мира «...у человека есть душа, мир сотворен Богом»[\[12,с.572\]](#) позитивистской картине, для которой «мир—труп»[\[12,с.210\]](#).

Розанов сближает картины мира между собой посредством «банализации» метафизических постулатов: «Человечество имеет самые обыкновенные мысли пот. что оно есть самое обыкновенное человечество»[\[12, с.571\]](#). Обыкновенность подходит любой личности (речь идет о логосе как чистом смысле, не соотнесенном ни с какой личностью, но имеющем возможность такого соотнесения). Это же касается метафизиков и позитивистов, с личностями которых идея соотносится как форма понимания. Ее содержание зависит от личности понимающего. Смысловое задание предопределяет множественность постижений мира «...ты хочешь затруднить человечество и бросить его в логарифмы ... но, поверь, тогда помешанных сделалось бы еще гораздо больше...»[\[12, с.572\]](#). В творчестве Розанова имеет место парадокс: утилитарный критерий удобства распространяется на метафизическую реальность. Бытие божие и воспринимается как

отвлеченный смысл, составляющий фон человеческой жизни.

Противоречие между позитивистским и религиозным взглядом на мир снимается самим миром «...мышление просто как воздух, которым мы дышим»[\[12, с.572\]](#). Простота предполагает неразложимость мира на элементы, то есть мир дан именно так, как он существует в действительности (как вода, воздух и т.д.). Эту особенность видения Розанова подчеркивал В.В.Бибихин, говоря о его элементарности, стихийности[\[17, с.22\]](#). Он относит к особенностям видения Розанова то, что мыслитель распространял на мир в целом невозможность «снятия» существующего положения дел, предшествующего мышлению. Неразложимость на элементы, таким образом, предполагает, что целое уже явлено, мир открыт человеку, сближая метафизический и позитивистский взгляд. У Розанова оба взгляда предопределены тем, что действительный мир является человеческим домысливанием существующего положения вещей.

Розанов предполагал, что действительность, к которой человек только приближается, нельзя изменить[\[3, с.169\]](#), таким образом, положение вещей, неизвестное человеку, определяет его отношение к миру. Человеческое вмешательство, его усилие только усложняет ситуацию и поэтому оно губительно для мира[\[3, с.94\]](#). Этим объясняются противоречия Розанова, когда явление включает в себя свою противоположность «... позитивист должен замечать кое-что у мистика»[\[12, с.227\]](#). Розанов через образы поздних произведений защищает целостность мира, сохраняя его смысл в тайне от человека.

В целях сбережения тайны мира мыслитель пользуется при описании сложных явлений аналогиями, взятыми из природы, например, аналогией «идеи» и «воздуха»[\[12, с.572\]](#). Розанов демонстрирует, что любой найденный человеком смысл мира остается относительным, радуясь тому, что: «Бог создал мир не по учебнику»[\[13, с.81\]](#) (под учебником мыслитель подразумевает смысл мира, обоснованный человеком, гипостезирование понятий и представление их в виде вещей, которое А.Ф. Лосев позже назвал характеристикой современной позитивистски ориентированной науки[\[11, с.73-74\]](#)). Для Розанова гипостезирование понятий предполагает ускользание вещей. Мыслитель подчеркивает, что смысловое задание относится не к вещам, а к человеческим представлениям о них.

Творчество Розанова, предполагая множество вариантов интерпретации, оставляет открытым вопрос о том, что представляет собой мир. Ответить на него можно с разных позиций. Позиция В. В. Бибихина построена на том, что представление Розанова о мире может быть экстраполировано, исходя из любого образа ранних или поздних произведений[\[17, с.9\]](#). Мир, как уже было указано, предстает как целое, данное в опыте конкретного человека частями (религиозное, научное и обыденное знание), представляющее собой его «усложнение». Розанов показал, что усложнение неизбежно как и метафизическая победа техники (печати) над душой[\[3, с.43\]](#). В познании мира для Розанова остается важным переход от частей к целому. Пользуясь предложенной А.Ф. Лосевым терминологией, можно предположить, что у Розанова переход дан как бы со стороны частей, когда каждая часть (смысл) предопределяет другие смыслы, обращенные к целому. Мыслитель, несмотря на противоречивые высказывания (например, о России), остается верен собственной интенции, в соответствии с которой «...каждое мое слово есть истина в отношении души, его сказавшей»[\[12, с.198\]](#). Мыслитель не приводит доказательств, а только упоминает о них, показывая, что смысл мира может быть актуализирован, исходя из запредельного начала. Это подтверждает В. В.

Зеньковский, подчеркивая в творчестве Розанова религиозную составляющую [\[7, с.437\]](#).

Религиозный смысл исканий Розанова, таким образом, оказывается предзаданным, становясь для фрагментов мыслителя «надпротиворечивым смыслом» [\[21, с.130\]](#), детерминантой, превращающей фрагменты мыслителя в целое, что обусловливает его вариативный характер. Интенция Розанова фиксирует невыразимость феномена мира катафатически, предустановливая его выраженность через все. Розанов поэтому и религиозный человек, и позитивист «...на виду я – всесклоняемый; в себе (субъект) – абсолютно несклоняется...» [\[3, с.50\]](#). Аналогичную установку у Розанова отмечает В.В. Бибихин, указывая, что мыслитель, «подобрав» темы «О понимании» из учебной литературы своего времени «...пробует на них свой размах» [\[17, с.9\]](#). Размах обеспечивает возможность для мира быть любым и устремленность Розанова этот мир принять.

Прикосновение к тайне завороженного мира предполагает возможность ее понимания в контексте как античной, так и христианской интуиции космоса. Античная интуиция основывается на предельности материального космоса «...все движения в нем совершаются и в нем же завершаются» [\[2, с.458\]](#). Космос Розанова пределен, так как он сконцентрирован на повторяющихся моментах жизни, связанных с циклом рождения: «Тело священнее духа. Я хочу сказать – духовнее так называемой души» [\[12, с.513\]](#). Мыслитель, поэтому противопоставляет отвлеченную душу и конкретное тело, к которому можно прикоснуться; речь у него идет об одушевленном теле, воспринимаемом личностно. Мы предполагаем, что Розанов, таким образом, сближает античную интуицию тела, в соответствии с которой душа телесна, и христианскую, в центре которой оказывается одушевленное тело; сближение эксплицируется Розановым как противоречие. Мыслитель, идеализируя телесность, тем не менее, констатирует: «Связь через рождение еще не вхлестывает в себя метафизику» [\[3, с.245\]](#). Это противоречие экстраполируется мыслителем на мир в целом. В письме Э.Ф. Голлербаху мыслитель отмечает у себя «...страшное разлитие чувства космогонизма: мир есмь я, а я есмь мир» [\[22, с.354\]](#); Розанов далее акцентирует внимание на конечности человеческого бытия: «Человек умирает весь, в полном составе души и тела, за исключением ростка, живчика, семени» [\[22, с.359\]](#). Комментируя интуицию мыслителя в античном контексте, можно отметить, что смерть – возрождение и возвращение в конечный и повторяющийся мир рождения. В христианском контексте индивидуальная смерть становится онтологическим концом человека. Розанов не верит в жизнь за гробом, а, следовательно, не принимает возможности преображения человеческого бытия: «Если бы не смерть, то Христос ... Но смерть есть» [\[13, с.53\]](#). В видении Розанова античная и христианская интуиция космоса сталкиваются между собой, поэтому у мыслителя нет законченной картины бытия мира и человека, христианской или языческой. Акцент переносится философом на образы мира, которые могут быть интерпретированы внутри любой из этих картин. Мыслитель демонстрирует ограниченный характер бинарных оппозиций (христианство и язычество, небо и земля, душа и тело), в рамках которых рассматривали его творчество В.В. Зеньковский, Н.О. Лосский, Н.Д. Синявский, Г.В. Флоровский и др.

Мы предполагаем, что несводимое к бинарным оппозициям творчество философа содержит герменевтический момент. Интерпретация тайны мира заключается не в ее раскрытии, а скорее в акцентировании ее непостижимости. К Розанову как одному из предтеч русской герменевтики применимо замечание Н.К. Бонецкой о том, что «... западная герменевтика заменила Бога на бытие» [\[23, с.90\]](#). Розанов осуществляет то, что

В.В. Бибихин применительно к творчеству М. Хайдеггера и современной культурной ситуации называл погоней мысли за упущененным целым мира, заменой которому является человеческая картина мира [9, с.12].

Целое мира, по замечанию В.В. Бибихина, «...раньше самой ранней мысли ясность или неясность того, в чем она, простор, просвет, мир» [9, с.6]. Розанов приучает читателя смотреть в этот просвет, поэтому его интересует не картина мира — его рационально-логическая схема, а мир, данный до всякого определения, неопределенный и свободный [13, с.95]. Розанов интуитивно опровергает то, что М. Хайдеггер впоследствии назвал по отношению к науке «набрасыванием схемы природных явлений» [24, с.43], объективирующим человеческое знание о мире. Розанов, интенцируя мир как целое, «обесценивает» абсолютизацию знания, сравнивая «...моральных людей со сделанными вещами» [3, с.114] («сделанные вещи» — люди, облик и действия которых соответствуют схеме набрасывания). Розанов «снимает» схему (шаблон), то, что остается после снятия (человек или вещь), оказывается открытым просвету (миру как присутствию). Мир, увиденный вне схемы, перестает быть понятным, теряя точку опоры, поэтому для понимания Розанова, в котором «...заключена разгадка всего» [16, с.15] характерен элемент неопределенности и спонтанности. Неслучайно С. В. Скородумов интерпретировал реализованное понимание как конец истории [25, с.18] (история, в данном случае, то, что осмыслено человеком, пережито, а значит схематизировано). Современные исследователи, сводя творчество Розанова к основной идее, продолжают процесс этой схематизации, в частности А. В. Золотарев, рассматривая трактат Розанова «О понимании», отмечает, что мыслитель «...растворяет личность человека в природном начале» [26, с.112]. Это можно принять, если понимать под природным началом у Розанова не материальную необходимость (схему), а мир (бытие), на участие в котором человек обречен положением в космосе. Оправдывая особое место человека, мыслитель противостоит «расколдовыванию мира, когда миром можно овладеть путем расчета, и все окружающее подчиняется схеме производства» [27, с.714].

Мир Розанова — живой мир, образ которого можно интерпретировать как прикосновение к его метарациональной сущности, что было рассмотрено нами в другой работе [28, с.4]. Мыслитель делает акцент на множественности форм мира, а не на единстве; на метафизике, а не на мистике. Он в своем творчестве прикасается к тайне мира, который «живет великими заворожениями» [3, с.369-370], сближая целое и части, субъект и объект, личность и общество; однако де facto воскрешение завороженного мира есть художественно-философская реконструкция космоса, подчиненного шаблону, что является трагедией творчества философа.

Заключение

Видение образа мира В.В. Розанова может быть охарактеризовано как мир неопределен и свободен, мир ограничен, мир относительно ограничен и относительно свободен, что предполагает подчинение человека миру, который «...вечно тревожно и вечно живет» [3, с.104]. В творчестве Розанова подчинение представляет собой завораживание — возвращение человека к целостности мира. Связь с ней не определяется обусловленностью конкретной метафизикой, являясь свидетельством цельности человека, не соотносимой с бытием (мышлением) в его отвлеченности и возможной как отклик на присутствие мира рядом: «Хорошо истинно думать. Разумеется. Но и хорошо думать потому, что хорошо так думать» [13, с.334].

Библиография

1. Синявский А. Д. Опавшие листья В. В. Розанова. Париж: Синтаксис, 1982. 337 с.
2. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. 525 с.
3. Розанов В. В. Уединённое: Сост., вступ. статья, comment., библиогр. А. Н. Николюкина. М.: Политиздат, 1990. 543 с.
4. Зиммель Г. Избранное. Проблемы социологии: Сост. С. Я. Левит. М.; СПб.: Университетская книга, Центр гуманитарных инициатив, 2015. 416 с.
5. Флоровский Г. В. Пути русского богословия: Отв. ред. О. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2009. 848 с.
6. Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа: Сост. П. В. Алексеева; Подгот. текста и примеч. Р. К. Менделеевой; Вступ. ст. В. Н. Жукова, М. А. Маслина. М.: Республика, 2005. 368 с.
7. Зеньковский В. В. История русской философии. М.: Академический Проект, Раритет, 2001. 880 с.
8. Бибихин В. В. Другое начало. СПб.: Наука, 2003. 430 с.
9. Бибихин В. В. Дело Хайдеггера: // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. М.: Республика, 1993. С. 3-14.
10. В. В. Розанов: *pro et contra*: антология: Сост., вступ. статья, comment. А. Я. Кожурина. СПб.: РХГА, 2021. 824 с.
11. Лосев А. Ф. Бытие — имя — космос: Сост. и ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. 958 с.
12. Розанов В. В. Собр. соч. Когда начальство ушло...: Сост. П. П. Апрышко и А. Н. Николюкин. М.: Республика, 2005. 671 с.
13. Розанов В. В. Собр. соч. Мимолётное: Под общ. ред. А. Н. Николюкина. М.: Республика, 1994. 541 с.
14. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М.: АСТ, 2000. 846 с.
15. Лосев А. Ф. Миф — Число — Сущность: Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1994. 919 с.
16. Розанов В. В. О понимании: Под ред. В. Г. Сукача. М.: Танаис, 1995. 808 с.
17. Бибихин В. В. Время читать Розанова: // Розанов В. В. Сочинения: О понимании. Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания. М.: Танаис, 1995. С. 9-25.
18. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 960 с.
19. Бибихин В. В. Мир. Томск: Водолей, 1995. 144 с.
20. Акимов О.Ю. Идея-тема становления в творчестве Василия Розанова в контексте античной традиции // Философия и культура. 2023. № 4. С. 33-45. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.4.40109 EDN: NALTTJ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40109
21. Грекалов А. А., Грекалова Н. Ю. В. В. Розанов: топосы схождений и логика взаимодействий: // Соловьевские исследования. 2019. № 2(62). С. 128-144. EDN: YODQMQ
22. Розанов В. В. Собр. соч. В нашей смуте (Статьи 1908 г. Письма к Э. Ф. Голлербаху): Под общ. ред. А. Н. Николюкина. М.: Республика, 2004. 429 с.
23. Бонецкая Н. К. Предтечи русской герменевтики: // Вопросы философии. 2014. № 4. С. 90-98. EDN: SDXJSX
24. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. М.: Республика, 1993. 447 с.
25. Скородумов С. В. Особенности религиозно-философских взглядов В. В. Розанова: // Ярославский педагогический вестник. 1997. № 3. С. 16-20.

26. Золотарев А. В. Тема зла в раннем творчестве Василия Розанова: // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2018. № 3. С. 105-117. DOI: 10.18384/2310-7227-2018-3-105-117 EDN: YLJCVF
27. Вебер М. Избранные произведения: Пер. с нем./ Сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; Предисл. П. П. Гайденко. М.: Прогресс, 1990. 808 с. EDN: SGUYOR
28. Акимов О.Ю. К вопросу об особенностях творчества Василия Розанова (опыт интерпретации предположений) // Философия и культура. 2024. № 8. С. 1-20. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.8.71359 EDN: QSKWLT URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71359

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемая статья посвящена творчеству В.В.Розанова. Знакомство с ней порождает сомнения в том, что автор хорошо представляет себе все опасности, которые подстерегают исследователя, решавшегося браться за эту необычную фигуру в русской философии и литературе. Кажется, каждая прочитанная розановская строчка порождает реплику, ответ, согласие или возражение, желание дополнить, привести собственный пример или сослаться на какое-то «параллельное размышление». И вот строка за строкой, страница за страницей розановских фрагментов, а там, глядишь, сделанные как бы невзначай записи разрослись до объёма журнальной статьи... Но о чём говорят написанные подобным образом – на «розановском материале» – статьи? Угадывается ли за ними облик самого Василия Васильевича? Скажем честно – ничуть! А открывается ли в таких текстах самостоятельный стиль мысли их номинальных авторов? – Пожалуй, ещё меньше... За последние тридцать пять лет, с моменты выхода в Политиздате первого сборника «позднего» Розанова, о составивших его замечательных и, как правило, «парадоксальных» художественно-философских фрагментах сказано и написано так много, что сегодня следует самокритично взвесить свои силы, прежде чем «складывать» «стихийно рождающиеся» при чтении заметки в «новые» статьи. Не оказываются они «новыми»! Скорее, даже наоборот, вал подобных, весьма однообразных, публикаций, авторы которых раз за разом силятся имитировать «настроение», «слог» Розанова, сливаются в какое-то «феноменологическое пятно», в котором читатель уже не может разобрать, где одна «публикация» перетекает в другую... В.В. Розанов сегодня, после множества монографий, диссертаций, статей, уже не нуждается в «представлении», он нуждается в анализе – ясном и строгом, принимающем во внимание то, что уже сделано отечественными (и зарубежными!) исследователями, формулирующем проблемы, выделяющем последовательность в их обсуждении и решении, одним словом, в таком же анализе, который давно стал нормой в изучении других философов и литераторов. К сожалению, рецензируемая статья представляет собой настоящий «антитипимер» того «идеального» розановедческого исследования, характеристики которого указаны выше. Однако текст провоцирует и множество совершенно конкретных замечаний. Название явно неудачное. Почему не взять для начала «завороженный мир» в кавычки? Но даже в этом случае оно было бы неприемлемо просто потому, что не указывает ни на какой конкретный предмет, например, тот или иной аспект розановского творчества. Самый простой вариант состоит в том, чтобы дать подзаголовок, в скобках или через двоеточие. Далее, как бы оправдываясь за вынесенное в название выражение, автор ссылается на два последние фрагмента «Опавших листьев». Они и вправду удивительные, но следует ли из них необходимость выделения «завороженного мира»

как особой темы у Розанова? На взгляд рецензента, нет, но если автор думает по-другому, всё равно, своё решение нужно обосновывать, а не ограничиваться простыми ссылками на розановский текст. С последним обстоятельством связано ещё одно замечание. Автор даёт, как правило, очень краткие цитаты, но совершенно не стремится их детально комментировать, предполагая (?), что они ясны и сами по себе... Нет, не ясны! Другой читатель совсем не обязательно понимает их так же. К тому же, в некоторых случаях неумелое цитирование и вовсе способно ввести в заблуждение. Посмотрим на первый абзац заключения (в котором, кстати, и не сказано ничего конкретного). Читатель, который с ним познакомится, имеет все основания предположить, что это у Розанова речь о «триадах»-то и идёт... Разумеется, приведённые слова Розанова ни к Гегелю, ни к «триадам» никакого отношения не имеют. И зачем тогда здесь «этот немец»? Подобных явно неудачных примеров «вписанных цитат» в тексте множество. Вряд ли целесообразно публиковать статью в научном журнале в её сегодняшнем виде, хотелось бы порекомендовать автору подумать над тем, что же именно он стремится сказать читателю, и выразить своё восприятие образа В.В. Розанова в ясном и логичном тексте.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Рецензия на статью

«Образ мира в творчестве Василия Розанова»

Обращение современных авторов к творчеству Владимира Васильевича Розанова, писателя, философа и публициста, очень своевременно и, конечно, актуально. Оригинальное творческое наследие русского мыслителя по праву занимает особое место в истории русской культуры. Его идеи продолжают оставаться актуальным и сегодня благодаря уникальному сочетанию остроты социальной критики, философской глубины и неподдельной эмоциональности. В современном контексте значение творчества Розанова выходит за рамки его исторического периода и находит новые отклики в различных сферах жизни. Безусловно, автор статьи верно замечает, что один из центральных в философском и литературном наследии Розанова является его подход к философии повседневной жизни и миру повседневного опыта. Сегодня Розанов воспринимается как предшественник феноменологии и экзистенциализма, который создавал своеобразный образ мира, акцентируя при этом внимание на субъективном опыте человека.

Актуальность обращения к творчеству Розанова кроется в его глубокой заинтересованности вопросами духовности «чувственного, живого мира» и «сокровенности» бытия. В условиях современного мира, когда человек часто испытывает чувство неопределенности и потерянности, сталкиваются с кризисом веры и поиском смысла, безусловно, идеи Василия Розанова о важности личного опыта и внутреннего поиска могут служить источником вдохновения и размышлений. Розанов в своих размышлениях выстраивает сложный диалог с читателем, показывая таким образом, что может помочь людям в их стремлении найти свое место в мире. Его философия призывает к осмыслению жизни и поиску глубинных ценностей, что особенно актуально в эпоху информационного перенасыщения.

В представленной работе автором подчеркивается, что «основополагающий комплекс идей В.В. Розанова сводится к отношению Бога и мира, актуализируясь как единая

интуиция». Интересным, на мой взгляд, является последовательное стремление автора в данной статье интерпретировать это взаимодействие Бога и мира (в поздних произведениях Розанова) «посредством вычленения одного из его аспектов — феномена мира, опираясь на идеи феноменологического типа А.Ф. Лосева».

Автору статьи удалось показать, что в творчестве Василия Розанова мир представлен как сложный и многослойный образ, отражающий внутренние, уникальные переживания человека, отмечая при этом, что восприятие мира всегда индивидуально и неповторимо. Цель исследования обозначена в работе как «реконструкция образа мира в творчестве В.В. Розанова». Надо сказать, что заявленная тема является важным шагом к пониманию творчества Василия Розанова в целом, поскольку отражает очень личные и в тоже время глубоко философские размышления мыслителя о жизни, любви, природе и духовности, создавая глубокую и многослойную картину человеческого существования. Одновременно автор подчеркивает, что Розанов создает свой собственный образ мира, воплощенный в его творческом наследии, с чем нельзя, конечно, не согласится.

Статья логично структурирована, она включает три раздела: рецепция образов мира В.В. Розанова в специальной литературе; взаимодействия идеи, образа и понятия мира; образ «завороженного» мира в творчестве В.В. Розанова, которые вполне последовательно позволяют автору решать поставленные задачи и следовать своему замыслу.

Научная новизна в работе представлена.

Название статьи в целом соответствует содержанию. Работа вполне органично выстраивается в целостное изложение материала.

Библиография отражает исследовательский материал и оформлена в соответствии с требованиями.

Характер и стиль изложения материала соответствуют основным требованиям, предъявляемым к научным изданиям такого рода.

В процессе знакомства со статьей, возникает ряд замечаний, которые имеют дискуссионный характер.

Некоторые высказывания избранных автором исследователей творчества Розанова (автор не поясняет, почему именно они являются главными интерпретаторами) представлены или даже перечислены в работе противоречиво. С одной стороны, это понятно, поскольку сам Розанов и его наследие не могут восприниматься однозначно (возможно в этом особенная сила его произведений). С другой стороны, анализ такого разнообразия позиций должен был как-то показать и собственное видение автора, что, на мой взгляд, в первой части работы сделать не удалось.

Другое замечание касается заключения, представленного в статье. По-моему мнению, в нем не нашел своего полного отражения и ожидаемого обобщения тот большой исследовательский материал, который был представлен автором.

Несмотря на высказанные замечания, которые носят скорее рекомендательный и дискуссионный характер, данная тема, на мой взгляд, имеет хорошие перспективы и может быть интересна для всех, кто интересуется творчеством Василия Розанова и русской философией в целом. Статья может быть рекомендована к публикации.

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Берест В.А. Тело как судьба: фрагмент в творчестве Алины Шапочниковой // Философия и культура. 2025. № 5.
DOI: 10.7256/2454-0757.2025.5.74579 EDN: OFVHUA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74579

Тело как судьба: фрагмент в творчестве Алины Шапочниковой

Берест Валерия Адлеровна

ORCID: 0000-0001-8292-3359

старший преподаватель; кафедра теории и истории культуры; ФГАОУ ВО "Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы"

117198, Россия, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, 10, к.2, оф. 207

✉ cascabelada@gmail.com



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

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.5.74579

EDN:

OFVHUA

Дата направления статьи в редакцию:

18-05-2025

Дата публикации:

25-05-2025

Аннотация: Современная культура отмечена чувством социальной, психологической, ментальной фрагментации и утраты целостности. Для нее характерно ощущение разрыва и распада. Стратегии формирования новой целостности посредством обращения к фрагментированной телесной форме и переосмыслиения роли телесного фрагмента раскрываются через различные художественные практики. Одним из ярких примеров становится творчество польско-еврейской художницы Алины Шапочниковой. На протяжении всей карьеры, охватывающей период с 1945 (начало художественного образования) до 1973 года (смерть от рака), художница создала множество работ — от классических набросков углем до самостоятельных скульптурных композиций. Предметом данного исследования становится образ фрагментированного тела в творчестве Шапочниковой, обращение к которому, вероятно, связано с травматическим военным прошлым художницы и ее смертельной болезнью, что нашло свое отражение в

ключевых художественных сериях, в том числе "Животы", "Гербарий", "Опухоли" и т.д. Методология исследования основана на культурно-историческом (диахроническом) методе, позволяющем проследить специфику творческого пути художницы в связи с ее биографией. Используются архивные оцифрованные заметки и манифести художницы, раскрывающие идейное содержание работ и позволяющие предположить обоснованность используемого подхода. Общий анализ творческих стратегий художницы показал, что обращение к образу фрагментированного тела через использование "навязчивого повторения" позволяет художнице по-новому исследовать темы травмы, болезни и смерти. Разрыв, находящийся благодаря фрагментированной телесной форме в умолчании, в то же время порождает ощущение новой чувственности и эмпатии. Фрагментированная телесная форма создает смысловое мерцание, трансгрессивный переход, совершаемый зрителем и самим творцом: от личного отпечатка к отчужденному фрагменту некогда целостной телесной формы, как это происходит в работе "Нога" 1962 года. Шапочников расширяет традиционные методы работы со скульптурой посредством своих экспериментов в отношении материала и формы, используя резину, газеты, марлю, смолы. Создаваемые ею объекты – элементы нового визуального словаря – сама художница в своем манифесте 1972 года называет *maladroits* («неуклюжие объекты»), подчеркивая таким образом особый статус отчужденных (объективированных) слепков телесных фрагментов, выполненных в то же время с ее собственного тела.

Ключевые слова:

фрагмент, фрагментированное тело, скульптура, Алина Шапочников, боль, травма, болезнь, навязчивое повторение, слепок, неуклюжие объекты

Введение

Человеческое тело – универсальный медиум: оно испытывает влияние культурных практик своего времени, упорядочивает образы, воспроизводит их и создает новую образную реальность. Начиная с древних времен, человек исследует тело, многократно воспроизводит его и его фрагменты. Тело в культуре вездесуще, оно появляется в пластике, скульптуре, керамике так часто, что историю древнего искусства в некоторой степени можно понимать как историю представления человеческого тела. При этом эстетические каноны, способы и формы изображения зависят от политического, социального и культурного контекста. «Венера Виллendorfская», например, представляющая плодородную женственность, многое может сказать об особенностях культуры эпохи палеолита, а «Дорифор» Поликлета, обладающий идеальными пропорциями и атлетическим телом – об эстетике и искусстве Античности.

В современной культуре образ тела и его интерпретации весьма неоднозначны. Если, говоря о традиционной культуре и картезианской традиции, мы упоминаем о бинарной природе образа человеческого тела и принципе его отражения в восприятии, то в современной культуре можно последовательно выделить руинированность тела, его реконструкцию, фрагментарность и ускользание. Новый художественный язык позволяет пересматривать догмы классического искусства, инициирует появление иной пластики и иного образа тела.

Основная часть

Фрагментирование образа тела, отказ от целостной и завершенной формы становится

программным для современного искусства. Начиная со второй половины XX века эта тенденция еще больше усилилась в связи с подрывными эстетическими практиками авангарда, преодолением ведущей роли станковой живописи и размыванием границ жанров, феминистской деконструкцией бинарных оппозиций и критикой власти автономного мужского субъекта. Так, например, Л. Нохлин, уделяя особое внимание фрагментации женского тела в искусстве XX века, подчеркивает: «С одной стороны, телесный фрагмент — женский — может функционировать как знак чудесного в сюрреалистическом искусстве, как это происходит в *La Femme cent têtes* Макса Эрнста. <...> С другой стороны, собранные заново в форме ужасающих фотографий изуродованных кукол, женские части тела могут служить местом трансгрессивного вопрошания как о природе сексуальности, так и о теле как целостной сущности в творчестве немецкого художника Ханса Беллмера, который был связан с французской группой сюрреалистов» [\[1, с. 53\]](#).

Особенно значимой концепция фрагментированного тела становится в гуманитарном дискурсе XX века. Мелани Кляйн, основоположник теории объектных отношений, обращенной к опыту ранних детских отношений личности и их влиянию на самость индивидуума, подчеркивает важность фрагментации (как вида расщепления) образа тела как защитного механизма в ситуации тревоги и неопределенности. Жак Лакан, напротив, утверждал, что психическое здоровье и идентичность требуют ментального образа целого тела: здесь фаза зеркала в развитии ребенка, в рамках которой происходит объединение разрозненных (фрагментированных) представлений о собственном теле в единое целостное восприятие, становится важным этапом в процессе формирования личности. Несспособность же пережить эту стадию приводит к психозу. Таким образом, страх фрагментации сопровождает субъекта на протяжении всей жизни и может выражаться как чувство распада, утрата идентичности. И в то же время, фрагментация — это первичный инструмент для познания собственного тела и формирования представления о нем: мы познаем наши тела через зрение, причем зрительный сигнал передается мозгу фрагментами, через осязание, не позволяющее ухватить целостный образ одновременно и т. д.

Образ фрагментированного тела в культуре обладает особым значением. Начиная свою работу «Надзирать и наказывать» с описания казни Дамьена в виде публичного расчленения тела, М. Фуко подчеркивает роль фрагментирования тела как мощного инструмента контроля над ним. Упразднение же физической казни, «упразднение боли» приводит к началу «эры карательной сдержанности» [\[2, с. 22\]](#), вытесняя зреющий опыт и телесные практики в сферу художественного. Следуя логике Фуко, смещение точки приложения наказания порождает «поле новых объектов, новый режим истины и множество новых ролей...» [\[2, с. 35\]](#).

Современная культура отмечена чувством социальной, психологической, ментальной фрагментации и утраты целостности. Для нее характерно ощущение разрыва и распада. Усилиению этого ощущения способствует и развитие медицинских практик, в рамках которых тело рассматривается как совокупность заменяемых элементов (парадокс Тесея в действии). Фрагментация здесь обретает позитивное звучание как возможность сохранения функционирующей целостной формы, но и в этом дискурсе порождает пересмотр «Я-концепции», самости и характера целостности.

Стратегии формирования новой целостности посредством обращения к фрагментированной форме и переосмыслиния роли телесного фрагмента раскрываются через различные культурные и художественные практики. Одним из ярких примеров

становится творчество польской художницы Алины Шапочникова (1926–1973).

Алина Шапочникова родилась в еврейской семье в польском городе Калиш в 1926 году. Она пережила Пабьяницкое и Лодзинское гетто, а затем интернирование в Освенцим, Берген-Бельзен и Бухенвальд, где вместе с матерью работала в лагерных больницах. После войны художница заболела туберкулезом, но несмотря на это, продолжила обучение скульптуре сначала в Праге, а затем — в Париже. Ее карьера сложилась вполне удачно — в Польше, где в это время в искусстве преобладал соцреализм, она выполнила несколько крупных государственных заказов, в том числе выиграла конкурс на создание памятника польско-советской дружбы, создала несколько скульптур Сталина, и уже в 1962 году представляла Польшу на XXXI Венецианской биеннале.

В том же 1962 году художница создала первый гипсовый слепок своей ноги. Образ фрагментированного тела встречается в ее творчестве и раньше («Обнаженная женщина», 1949–1950; «Материнство III», 1950; «Эксгумированный», 1949–1950; и др.), но он все еще напоминает о классической традиции и работах Родена. Интерес к собственной телесности и персонифицированной форме у Шапочникова проявляется только после 1962 года.

«Нога» знаменует собой переломный момент в творчестве художницы — гипсовый слепок части собственного тела становится самостоятельным произведением и законченной формой, соответствующей реальному биологическому телу художницы, но не отсылающей к нему. Это смысловое мерцание, трансгрессивный переход, совершаемый зрителем и самим творцом: от личного отпечатка (подобного отпечаткам рук в знаменитой пещере Куэва-де-лас-Манос) к отчужденному фрагменту некогда целостной телесной формы: сама художница в своем манифесте 1972 года подчеркивает эту отчужденность, называя формы *maladroits* — «неуклюжие объекты» [\[3\]](#).

Повторяющиеся скульптурные формы — отпечатки собственного тела художницы или близких ей людей — становятся отличительной чертой ее творчества («Нога», 1962; «Бюст», 1964; «Множественный портрет», 1965; «Животы», 1968; и др.). Для Шапочникова воспроизведение в скульптуре фрагментов тела становится способом материализовать ощущения: она обращается к нехарактерным для академической скульптуры материалам, обладающим разными свойствами, которые позволяют ей создавать сложные коллажные образы, внедрять фотографии (именно она создала новый жанр — «фотоскульптура»,) или в духе сюрреализма превращать скульптуры в утилитарные объекты: лампы, кресла и т. д. В 1963 году Шапочникова переезжает во Францию, где сближается с представителями художественного объединения «Паника» («Le Panique»), разрабатывавшими идеи сюрреалистов, и с «Новыми реалистами» («Nouveau Réalisme»), стремившимся к объединению искусства и повседневной жизни. Вплоть до своей смерти в 1973 году она продолжает работать с образом фрагментированного тела, создавая, подобно Родену, множественные торсы, руки, губы, животы и другие части тела.

За довольно короткий период Шапочникова создала множество произведений в различных техниках: от рисунков и фотоскульптур до самостоятельных скульптурных форм. Ключевым мотивом для всего ее творчества становится человеческое тело: неоднократно повторяющийся образ фрагментированного тела доминирует в ее искусстве. Повторение как художественная стратегия в творчестве Шапочникова может быть связано с предыдущим травматическим опытом художницы. Несмотря на то, что Шапочникова удалось выжить, опыт пребывания в концлагерях нашел свое отражение в художественной форме и материале: на протяжении всего творческого пути она

обращается к теме деформированного и фрагментированного человеческого тела, воссоздает его из глины, гипса, дерева, мрамора, полимерных смол, полиуретана, резины. Повторяющиеся мотивы в творчестве Шапочникова носят, вероятно, и сублимационный характер. «Навязчивое повторение», как его трактует З. Фрейд, необходимо для того, чтобы интегрировать травматическое событие в привычный символический порядок: «Все эти тягостные остатки опыта и болезненные аффективные состояния повторяются невротиком в перенесении, снова переживаются с большим искусством» [\[4, с. 27\]](#). Такое повторение — это механизм, позволяющий личности пережить травматическое событие, которое не было по-настоящему пережито в силу разных причин. Постоянное обращение к образу фрагментированного тела (прежде всего, своего собственного), позволяет не просто вернуться к трагическим воспоминаниям, но визуализировать этот опыт в отрыве от реально травмирующих событий.

Личная трагедия художницы становится доступна зрителю благодаря воспроизведимым формам, но сама фрагментированность представленного тела отсылает к персонифицированной травме и боли. Искусство Шапочникова амбивалентно — с одной стороны обращение к фрагментарному образу тела обозначает возврат к травматическому прошлому, с другой стороны, отсутствие прямых указаний на этот опыт в названии или комментарии к работе становится своего рода сопротивлением такому возвращению. Тиражирование (навязчивое повторение) слепков фрагментов тела переводит субъект в объект, низводит травмирующий опыт разрыва с целостной формой до эстетического переживания, отраженного в декоративной форме.

В 1967 году она начинает одну из самых известных серий своих работ — «Животы». Первым художница создала гипсовый слепок живота Арианны Рауль-Оваль — невесты польско-еврейского режиссера, художника-сюрреалиста, члена группы «Паника» Ролана Топора [\[5\]](#). Этот гипсовый слепок стал отправной точкой для всей серии. Шапочникова часто делала слепки частей тел друзей и знакомых. Экспонирование частей тела конкретных людей — главное отличие ее работ от работ новых реалистов, к которым ее часто причисляют. Так, Сезар — один из ярких представителей новых реалистов, создавал скульптуры обезличенных телесных фрагментов, таким образом отказывая зрителю в возможности эмпатического восприятия.

Шапочникова также продолжает давнюю традицию слепков в изобразительном искусстве. Маски-слепки делали еще в Древнем Египте для погребальных обрядов. Как писал Плиний, древнегреческий скульптор Лисистрат был первым, кто сделал гипсовый слепок лица, использовав его для передачи максимальной реалистичности и достоверности образа при последующем создании художественного скульптурного портрета [\[6, с. 27\]](#). В этот же период развивается и традиция римских посмертных масок *imagines maiorum*, выполнявшихся из гипса, а позднее — из воска. Слепки лиц и рук встречаются и в других культурах: до XX века их использовали именно как посмертные свидетельства или памятники, и только в XX веке они утрачивают эту функцию и становятся самостоятельными художественными формами. Во второй половине XX века Джордж Сигал создает гипсовые слепки тел конкретных людей; Роберт Гобер делает слепки отдельных частей человеческих тел; Джаспер Джонс, Пол Тек, Эдвард Кинхольц — гипсовые слепки собственных тел. Шапочникова работает в русле этой традиции, создавая слепки собственного тела и тел друзей. Эти фрагменты с одной стороны становятся отпечатками личной истории художницы (или ее близких), а с другой — позволяют дистанцироваться от собственной биологической природы.

В 1968 году у Алины Шапочниковой диагностируют рак груди. С этого момента она начинает серию работ под названием «Опухоль», используя разные материалы и техники. «Большая опухоль I» (1969) отражает объединенные переживания, связанные с болезнью и опытом концлагерей. Работа по форме напоминает опухоль, но дополнена двумя женскими фотографиями, наклеенными поверх. С одной стороны — фотография мертвой женщины, лежащей среди трупов в одном из немецких концлагерей. С другой — фотография актрисы Эммануэль Рива (кадр из фильма «Хиросима, любовь моя». 1959, реж. А. Рене). Этот художественный фильм, основанный на одноименном романе Маргерит Дюрас, наполнен документальными образами последствий американской атомной бомбардировки Хиросимы и отсылает к ужасам военного времени.

Следуя идеи С. Сонтаг о характере рака [7], можно отметить, что метафорическое воплощение опухоли в творчестве Шапочниковой находится в пространственном, а не временном измерении: к концу жизни художница создала большое количество гипсовых слепков своего тела и аморфных объектов, напоминающих по форме опухоли, которые буквально «разрастались» и «захватывали» новые пространства [8]. Одной из последних ее работ стала серия «Гербарий» (1971–1973), в которой она уходит от объемной скульптуры и создает с одной стороны плоскостные образы своего тела и тела приемного сына Петра, а с другой — отчужденные человеческие формы, состоящих из отдельных фрагментов телесных слепков, выполненных из полиэфирной смолы. Особая спрессованная форма представленных телесных образов объясняет название проекта — гербарий, каждая страница которого — попытка сохранить ускользающие воспоминания о форме и материи.

Заключение

Таким образом, общий анализ творческих стратегий Алины Шапочниковой показал, что обращение к образу фрагментированного тела позволяет художнице исследовать темы травмы, болезни и смерти. Разрыв, находящийся благодаря фрагментированной телесной форме в умолчании, в то же время порождает ощущение новой чувственности и эмпатии. Шапочникова расширяет традиционные методы работы со скульптурной формой посредством своих экспериментов в отношении материала и формы. Создаваемые ею объекты — элементы нового визуального словаря — сама художница в своем манифесте 1972 года называет *maladroits* («неуклюжие объекты»), подчеркивая таким образом особый статус отчужденных (объективированных) слепков телесных фрагментов.

Библиография

1. Nochlin L. *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*. London: Thames and Hudson, 1994. 64 р.
2. Фуко М. Надзирать и наказывать. Москва: Ad Marginem, 1999. 479 с.
3. Szapocznikow A. *Untitled Statement*, March 1972. Illustration no. 7384. Alina Szapocznikow Archive, digitized through the Museum of Modern Art in Warsaw, held by Piotr Stanisławski. Режим доступа: <https://archiwum.artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/7330> (дата обращения: 01.04.2025).
4. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. Москва: ARCHIVE PUBLICA, 2024. 110 с.
5. Restany P. Alina Szapocznikow. Paris: Galerie Florence Houston Brown, 1967. 12 р.
6. Одноралов Н.В. Скульптура и скульптурные материалы: Учеб. пособие. 2-е изд. М.: Изобразительное искусство, 1982. 223 с.
7. Сонтаг С. Болезнь как метафора. Москва: Ad Marginem, 2024. 136 с.
8. Jakubowska A. *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*. [The multiple portrait of

Alina Szapocznikow's oeuvre]. Poznan: Adam Mickiewicz University Press, 2008. 250 p.

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 «Философия и культура» статье, как автор благодаря образно-поэтической форме кратко и емко отразил в заголовке («Тело как судьба: фрагмент в творчестве Алины Шапочниковой»), является семантика фрагментированного человеческого тела (в объекте исследования) в творчестве скульптора польского происхождения Алины Шапочниковой (1926–1973).

Избегая формального методического сопровождения, автор вводит читателя в проблематику статьи путем отсылок к истории скульптурного воплощения человеческого тела в различных культурах с древности. Этим беглым обобщающим историческим пассажем автор касается сразу трех важных для раскрытия темы аспектов: во-первых, человеческая телесность исторически участвует в становлении скульптуры как формы художественного творчества с древнейших времен, являясь чуть ли не первичным объектом скульптурного осмысливания реальности и эволюционного процесса осмысливания человеком своего места в окружающей действительности; во-вторых, хотя об этом автор и упоминает вскользь, скульптурные фрагменты человеческого тела имеют древнее культовое происхождение, отражая сакральные практики культивирования памяти об умерших, что сказывается на глубоких символических контекстах телесности в различных эпохах европейского искусства; наконец в-третьих, наиболее существенным для раскрытия предмета и объекта исследования является символическая семантика именно расчлененности, фрагментированной представленности человеческой телесности, которая исконно выступала средством акцентирования (кисть руки, лицевой слепок и пр.) или символом целостного и сущностного антропогенного присутствия в окружающей действительности. Именно это историко-культурное наследие древнейших семантических кодов Алина Шапочникова ставит под сомнение, подчеркивая в своем творчестве часть (фрагмент) не как символ сопричастности к целому, а как натуральное свидетельство утраты цельности.

Последовательно раскрывая биографические и содержательные аспекты судьбы и творчества скульптора, автор приходит к хорошо аргументированному выводу, «что обращение к образу фрагментированного тела позволяет художнице исследовать темы травмы, болезни и смерти. Разрыв, находящийся благодаря фрагментированной телесной форме в умолчании, в то же время порождает ощущение новой чувственности и эмпатии. Шапочников расширяет традиционные методы работы со скульптурной формой посредством своих экспериментов в отношении материала и формы. Создаваемые ею объекты – элементы нового визуального словаря – сама художница в своем манифесте 1972 года называет *maladroits* ("неуклюжие объекты"), подчеркивая таким образом особый статус отчужденных (объективированных) слепков телесных фрагментов».

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

Методология исследования автором хотя и не прописана, но вполне прозрачно просматривается в логике последовательного решения научно-познавательных задач. Авторский методический комплекс (элементы историко-биографического и семантического анализа, сравнение, обобщение, интерпретация) релевантен цели исследования, отраженной в форме содержательного образно-поэтического сопоставления объекта и предмета. Комплекс решений познавательных задач приводит

автора к достижению цели. Выбранный подход изложения результатов исследования оправдывает философскую интерпретацию автора семантики работ последнего десятилетия творчества Алины Шапочниковой.

Актуальность выбранной темы автор раскрывает путем сопоставления длительного в истории человечества периода осмыслиения цельности собственной телесности с программой фрагментной представленности человеческого тела в работах Алины Шапочниковой последнего десятилетия жизни скульптора.

Научная новизна, заключающаяся в аргументации автором семантики раскрытия скульптором посредством образов фрагментированного тела травматичного биографического опыта, символически отражающего мировую трагедию XX в., заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста выдержан исключительно научный.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография, учитывая опору автора на интерпретацию семантики образной сферы конкретных эмпирических примеров, в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, содержит и теоретически фундирующие исследование труды, и наиболее ценные публикации последнего времени.

Апелляция к оппонентам выражена, по всей видимости, иносказательно. Автор не вступает прямо в теоретические дискуссии, хотя выражает собственную позицию достаточно аргументировано.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Философия и культура» и может быть рекомендована к публикации.

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Чарыева Г.Ш. Ноология Мира Финдириски в трактате «О ремесле» // Философия и культура. 2025. № 5. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.5.74403 EDN: SCASVE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74403

Ноология Мира Финдириски в трактате «О ремесле»**Чарыева Гулширин Шихмурадовна**

аспирант; философский факультет; Государственный академический университет гуманитарных наук

119049, Россия, г. Москва, р-н Якиманка, Мароновский пер., д. 26

✉ gulshirinchar@gmail.com[Статья из рубрики "Человек и человечество"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0757.2025.5.74403

EDN:

SCASVE

Дата направления статьи в редакцию:

11-05-2025

Аннотация: Предметом исследования является учение о разуме Мира Финдириски в трактате «О ремесле» (Рисала-ий сина'ийя). Объектом исследования являются философские взгляды Мира Финдириски. Разум – высшая психическая функция человека, посредством чего человек отличается от других проявлений жизни на земле. В разные периоды в истории философии мыслители описали разум, что образовался раздел ноологии, и есть философское наследие арабо-мусульманских философов (ал-Фараби, Ибн Сина и др.). Автор подробно рассматривает такие аспекты темы, как Необходимое бытие и разум в структуре степеней бытия Мира Финдириски, парадигму «предмет действующего или действия» ноологической системы философа, три уровня разума, образование всеобщего порядка посредством три уровня разума, на вершине чего находится разумная личность человека. При проведении исследования внимание обращено к филологико-переводческому, логико-смысловому подходу к анализу текста и методу сравнительного анализа, на основе которых Рисала-ий сина'ийя на русском языке обрел философскую интерпретацию; синтезирована, определена преемственность интеллектуального наследия ал-Фараби и Ибн Сины и оригинальность в ноологии Мира Финдириски. Основными выводами проведенного исследования являются: определения степеней бытия Мира Финдириски, три уровня разума, образование всеобщего порядка.

Мир Финдириски классифицирует следующие степени бытия: Необходимое бытие, разум, душа и природа. Разум как вторая степень бытия имеет три уровня: разум минералов, растений и животных, разум человеческого вида и разум личности человека. Кроме того, определена преемственность интеллектуального наследия ал-Фараби и Ибн Сины и оригинальность в ноологии сефевидского философа. Преемственность заключается в том, что Всеышний Бог занимает центральное место в ноологической системе Мира Финдириски. Оригинальность представлена в следующем: разуме минералов, растений и животных; разуме человеческого вида и разуме личности человека, что есть отличительный категориальный аппарат уровней разума от ноологии ал-Фараби и Ибн Сины.

Ключевые слова:

Мир Финдириски, трактат о ремесле, ноология, разум, степени бытия, вторая степень бытия, разум всех сотворенных, разум людей, разум личности человека, арабо-мусульманская философия

Разум в арабо-мусульманской философии занимает важное положение, так как посредством разума человек способен умозаключить и выполнять то, что положено [\[1, с.35\]](#) по шариату. Так мутазилиты - наследники кадаритов (сторонники свободы воли человека в поступках) [\[1, с.54\]](#) считали, что разум помогает различать благое и скupое и тем самым разум вступает как «судья» в решении вопросов шариата [\[1, с.57\]](#). Вопрос разума можно встретить и в исмаилизме [\[2, с.78-79\]](#). Исмаилитами Мировой разум рассматривается как средство познания и творящее начало [\[1, с.75\]](#). В суфизме (исламском мистицизме) процесс познания происходит индивидуальным гностическим опытом [\[1, с.104\]](#), смысл которого заключается в нахождении в состоянии растворения в Боге и постижение «божественной реальности» [\[3, с.60\]](#). Вместе с тем познание в суфизме приобретает противоположный характер разуму [\[4, с.35\]](#), что проявляется приближением рационального познания к своему пределу, за которым остается сверх рациональное познание [\[5, с.15\]](#).

Мир Финдириски (1560–1640) философ сефевидского Ирана, автор герменевтических трудов по йога-Васишти, философских трактатов и дивана поэтических сочинений. В трактате «О ремесле» Мир Финдириски рассматривает ноологию в степенях бытия: 1) Необходимое бытие (ваджиб ал-вуджуд) (Бог) это первая степень бытия, 2) разум – вторая степень бытия, 3) душа – третья степень бытия, 4) природа – четвертая степень бытия.

По Миру Финдириски Необходимого бытие (ваджиб ал-вуджуд) [Всеышний] не может быть предметом действующего или действия, так как не имеет силу (кувват) для изменения [\[6, с.197\]](#). Чтобы стать предметом действующего или действия необходима сила (кувват). Силой обладает разум: «разумная форма (сурат) творится в силе (кувват) разума» [\[6, с.197\]](#), поэтому после Необходимого бытия (ваджиб ал-вуджуд) – первой степени бытия, необходимо появление самости (зат) разума, которая непосредственно становится предметом действия Необходимого бытия (ваджиб ал-вуджуд) – Всеышнего. Благодаря своей силе самость (зат) разума становится предметом действия Необходимого бытия (ваджиб ал-вуджуд). Предмет действия [разум] всегда находится

под воздействием действующего [Необходимого бытия] [\[6, с.197\]](#). Из этого вытекает, что разум исходит от Необходимого бытия. Как только появилась самость (зат) разума, появляется самость (зат) души через силу разума. После того как появилась самость (зат) души, появляется бытие (вуджуд) природы через силу разума [\[6, с.198\]](#).

В трактате «О ремесле» Мир Финдириски описывает три уровня разума ('акл). На первом уровне не обращается внимание на общее (хусус) или частное (джуз'ийят). Первый уровень является всеобщим (хами'-и кулл) разумом ('акл) (минералов, растений и животных) и всеобщим порядком (низам-и кулл) [\[6, с.82\]](#). Порядок обусловливается тем, что минералы образуют форму растений, а растения образуют форму животных: «первая степень минералов соединяется с последней степенью элементов; последняя степень минералов соединяется с первой степенью растений, последняя степень растений соединяется с первой степенью животных, последняя степень животных соединяется с первой степенью человека, и последняя степень человека соединяется с первой степенью ангелов» [\[6, с.205\]](#). Второй уровень является разумом ('акл) вида (нав') (человеческого. – Г.Ч.) и осуществляет порядок вида (низам-и нав'). На втором уровне находятся люди. Третий уровень является разумом личности. Третий уровень разума ('акл) обеспечивает порядок личности (низам-и шахс). На третьем уровне разума находится личность человека.

По Миру Финдириски все три уровня разума ('акл) в результате взаимодействия образуют всеобщий порядок: «Например, если не станет личности (шахс), то не будет вида (нав'). И если не будет вида, то не будет части от всего (кулл). А если не будет части от всего, то и не будет порядка (низам) всего» [\[6, с.83-84\]](#).

Разумная личность – форма (сурат) человека – есть самое совершенное проявление воздействия действующего [Бога] в воспринимающем, тогда как самое несовершенное проявление – форма минералов. Растения занимают промежуточное положение между минералами и животными. Поскольку форма минералов, растений и животных занимает более низкое положение, чем форма человека по разуму, то человек способен воздействовать на минералы, растения и животных. Человеческое разумное действие поднимает минералы, растения и животных на более высокие формы совершенства – формы по расположению близких к человеку. Чем ближе формы минералов, растений и животных к человеческой форме, тем больше пользы и служения для человека. Об этом сефевидский философ в трактате «О ремесле» пишет следующее: «Например, железо, получив силу воздействия человека, становится плугом, приносящим пользу человеку, и, таким образом, переходит на более высокую ступень, помогая возделывать растения, которые собираются на полях. Точно так же пшеница под силой (кувват) воздействия человека превращается в муку, а мука – в хлеб. Затем хлеб под воздействием желудка и печени превращается в человеческую форму (сурат)» [\[6, с.205-206\]](#).

Таким образом, можно прийти к выводу, что по Миру Финдириски Необходимое бытие (ваджид ал-вуджуд) (Бог) это первая степень бытия, разум – вторая ступень бытия, душа – третья ступень бытия, природа – четвертая ступень бытия. Вторая ступень бытия – разум разделяется на три уровня: разум всех суперенных, разум людей и разум личности человека.

В ноологической системе Мира Финдириски Всевышний Бог занимает центральное место как у ал-Фараби (ум. 950) и Ибн Сины (ум. 1037), но прослеживаются и отличия. Так, Мир Финдириски развивал и представил совершенно другую форму ноологической парадигмы. Если ноологии восточных перипатетиков - ал-Фараби и Ибн Сины характерна

эмансация, то в ноологии Мира Финдириски не прослеживается процесс эманации. Ноологическая системе Мира Финдириски представлена парадигмой «предмет действующего или действия», где Действующий есть Всевышний Бог, предметом действующего или действия есть разум. Посредством разума Всевышний Бог создает последующие степени бытия: душу и природу. Затем Всевышний Бог действует на природу, что где разумная личность человека оказывается самым совершенным среди всех сотворенных.

Ноология ал-Фарабистроена парадигмой «умопостижение Бога и самого себя как основа эманации», в результате чего появляются: разум и небесная сфера. По этой парадигме ноология ал-Фараби характеризуется тем, что Всевышний Бог умопостигает самого себя, поэтому проистекает чистый разум.. Затем, чистый разум умопостигает Всевышнего Бога, поэтому от чистого разума проистекает следующий разум. Когда чистый разум умопостигает самого себя, то от чистого разума проистекает небесная сфера (двигает этой сферой разум, который эманировал ее) [\[7, с.96\]](#). Такой эманационный процесс продолжается до десятого разума. Благодаря десятому разуму предметы получают материальные формы, а человек – умопостигаемые формы, что служило его названием «даритель форм» [\[8, с.152-153\]](#). Такое описание разума встречается в «Совершенном граде» ал-Фараби [\[9, с.27\]](#). Кроме того, десятый разум называют «Деятельным разумом» из-за того, что он управляет подлунным миром [\[7, с.96\]](#). Ал-Фараби в трактате – «О разуме» упоминает четыре вида разума: разум в возможности (потенциальный разум или материальный разум); разумом в действительности (действительным разумом или актуальным разумом); приобретенный разум; деятельный разум (активный разум или даритель форм) [\[8, с.153-155\]](#) (Подробнее об этом см.: Аль-Фараби. Трактат «О разуме» (Перевод с арабского, предисловие и комментарии Т. Ибрагима). Ориенталистика. – 2019. – Т. 2. № 4. – С. 954 982. С. 967-979). Ноология Ибн Синыстроена парадигмой «умопостижение Бога, самого себя как необходимого благодаря другому и самого себя как просто возможного, что есть основа эманации». По такой парадигме появляются: разум, душа небесной сферы и сфера. Парадигма ноологии Ибн Сины характеризуется тем, что каждое сущее возможный сам по себе и необходим благодаря другому, поэтому разум умопостигая Всевышнего Бога влечет к проистеканию от разума (умопостигающего Всевышнего Бога) следующего разум. Затем, разум (умопостигающий Всевышнего Бога) умопостигает себя как необходимого благодаря другому, что влечет проистеканию души небесной сферы от разума умопостигающего Всевышнего Бога. Когда разум (умопостигающий Всевышнего Бога) умопостигает себя как просто возможного, то от него проистекает тело небесной сферы [\[7, с.96-97\]](#). Согласно Ибн Сине бытие Бога – Бытийно-необходимое как Первоначало сущих [\[10. с.462\]](#). Бытие сущего не обходится без своего Первоначала. Сущее, когда не существовало имеет «до» - «время», в котором происходит непрерывное обновление и исчезновение [\[10. с.469-470\]](#). Обновление происходит при изменении состояния. Изменение состояния характерно субстрату. Изменение состояния находится в континуальном – непрерывном. Континуальное – непрерывное состоит из движения и движущегося – изменения и изменяющегося. Континуальное – непрерывное поддается измерению, поэтому «до» - это есть время – количество движения, которое дает понять предшествование и следование [\[10. с.471\]](#). Согласно Ибн Сине в отношении теоретической силы к абстрактным формам – отвлеченным формам может носить измерение силы, в соответствии с чем есть три ступени или виды разума: материальный разум, обладающий разум, действительный разум [\[8. с.159-160\]](#).

Ноология восточных перипатетиков представлена уровнями или видами разума: разум в

возможности, разум в действительности, приобретенный разум, деятельный разум (ал-Фараби и материальный разум, обладающий разум, действительный разум (Иbn Сина). Ноология Мира Финдириски тоже имеет три уровня или вида, но представлены в другом категориальном аппарате: всеобщий (хами'-и кулл) разум ('акл), разум ('акл) человеческого вида (нав'), разум личности (шахс) человека.

Итак, мы видим в ноологической системе Мира Финдириски преемственность интеллектуального наследия восточных перипатетиков - ал-Фараби и Ибн Сины и оригинальность, в которой уровни разума представлены в другом категориальном аппарате.

Библиография

1. Фролова Е. А. Арабская философия: Прошлое и настоящее. М.: Языки славянских культур, 2010. 464 с.
2. Худоев М. М. Исламизм на постсоветском Памире / М. М. Худоев // Вестник Российской университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история. 2010. № 2. С. 78-85. EDN: MQINHN
3. Насыров И. Р. Духовная практика в исламском мистицизме (суфизме): альтернатива откровению или имитация / И. Р. Насыров // Философский журнал. 2009. Т. 3. № 2. С. 49-63. EDN: NBKBSL
4. Степанянц М. Т. Мир Востока: Философия: прошлое, настоящее, будущее. Российская академия наук, Институт философии. М.: Восточная литература, 2005. 375 с.
5. Кирабаев Н. С. Аль-Газали и философия восточного перипатетизма / Н. С. Кирабаев // Вестник Московского университета. Философия. 2011. Т. 7. № 6. С. 3-15. EDN: OKMLRZ
6. Мирза Абулкасим Астрабади Финдириски. Рисале сина'ийя / Мохакак Хассан Джамишиди. Кум: мо'ссе бустан китаб, 1387. 244 с.
7. Ефремова Н. В. Об интеллектуалистской интенции фальсафской фелиситологии / Н. В. Ефремова // Ислам в современном мире. 2024. Т. 20. № 3. С. 93-110. DOI: 10.22311/2074-1529-2024-20-3-93-110 EDN: LPJQWE
8. Средневековая арабская философия: Проблемы и решения. М.: Издательская фирма "Восточная литература" РАН, 1998. 572 с.
9. Абу Наср аль-Фараби. В 7-ми томах. Алматы: ИЭ; Международный клуб Абая, 2019. Т. 1: Добродетельный город. 2019. 240 с.
10. Ибрагим Т. Ибн-Сина (Авиценна). Указания и напоминания [Раздел по метафизике]. Часть вторая / Т. Ибрагим, Н. В. Ефремова // Ориенталистика. 2018. Т. 1. № 3-4. С. 461-488. EDN: YZGPJB
11. Аль-Фараби. Трактат "О разуме" (Перевод с арабского, предисловие и комментарии Т. Ибрагима). Ориенталистика. 2019. Т. 2. № 4. С. 954-982. DOI: 10.31696/2618-7043-2019-2-4-954-982 EDN: PLRIOH

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования

Статья посвящена анализу ноологической концепции (учения о разуме) персидского философа эпохи Сефевидов Мира Финдириски (1560-1640) на основе его трактата «О ремесле». Автор исследует представления философа о разуме как одной из ключевых категорий в иерархии бытия и сравнивает его концепцию с ноологическими системами

восточных перипатетиков — аль-Фараби и Ибн Сины.

Методология исследования

Автор применяет историко-философский анализ, компаративистский метод и текстологический подход к изучению первоисточника. Исследование опирается на непосредственный анализ текста трактата Мира Финдириски «О ремесле» с привлечением широкого контекста арабо-мусульманской философской традиции. Сравнительный анализ позволяет выявить как преемственность, так и оригинальность концепции Мира Финдириски относительно предшествующей философской традиции.

Актуальность

Исследование имеет высокую актуальность в контексте современного изучения исламской философской мысли. Философское наследие Сефевидского Ирана и, в частности, Мира Финдириски, остается малоизученной областью в отечественном и мировом востоковедении. Работа вносит существенный вклад в понимание развития исламской философской мысли после классического периода и позволяет проследить эволюцию представлений о разуме в арабо-мусульманской философской традиции.

Научная новизна

Научная новизна статьи заключается в детальном анализе оригинальной ноологической концепции Мира Финдириски, которая ранее не становилась предметом специального исследования в русскоязычной научной литературе. Автор впервые предлагает систематический анализ представлений философа о разуме в контексте его онтологической системы и выявляет различия его концепции от ноологических систем восточных перипатетиков. Важным научным результатом является выявление специфической парадигмы «предмет действующего или действия» в ноологии Мира Финдириски, отличной от эманационных моделей аль-Фараби и Ибн Сины.

Стиль, структура, содержание

Статья написана ясным академическим языком, однако местами наблюдается некоторая терминологическая неустойчивость и стилистические шероховатости, что затрудняет восприятие текста. Структура работы логична: автор начинает с общего введения в проблематику разума в арабо-мусульманской философии, переходит к анализу ноологической концепции Мира Финдириски, а затем проводит сравнительный анализ с системами аль-Фараби и Ибн Сины.

Содержание статьи раскрывает основные аспекты ноологической концепции Мира Финдириски: иерархию бытия с разумом как второй ступенью после Необходимого бытия, три уровня разума (всеобщий разум, разум человеческого вида, разум личности), а также механизм взаимодействия между разными уровнями бытия. Однако некоторые ключевые концепты (такие как «сила» (кувват), «форма» (сурат), «самость» (зат)) нуждаются в более детальном разъяснении их философского значения в системе Мира Финдириски.

Библиография

Библиография статьи включает 11 источников, в основном на русском языке, а также оригинальный текст трактата Мира Финдириски на персидском языке. Список литературы отражает основные работы по арабо-мусульманской философии, однако было бы желательно расширить его за счет современных зарубежных исследований по философии Сефевидского периода и, в частности, по творчеству Мира Финдириски.

Апелляция к оппонентам

В статье отсутствует явная полемика с другими исследователями, что объясняется малоизученностью темы. Тем не менее, автор мог бы усилить научную аргументацию, обозначив основные дискуссионные вопросы в интерпретации ноологических концепций в исламской философии и существующие подходы к их анализу.

Выводы, интерес читательской аудитории

В статье автор убедительно показывает как преемственность, так и оригинальность ноологической концепции Мира Финдириски относительно классической арабо-мусульманской философской традиции. Основным достижением работы является выявление специфической парадигмы «предмет действующего или действия» в ноологической системе философа, которая существенно отличается от эманационных моделей аль-Фараби и Ибн Сины. Также ценным является детальный анализ трехуровневой системы разума в концепции Мира Финдириски.

Статья представляет значительный интерес для специалистов по исламской философии, историков философии, востоковедов и культурологов, занимающихся изучением интеллектуальной традиции Ирана. Она вносит важный вклад в понимание эволюции философской мысли в исламском мире после классического периода и открывает перспективы для дальнейших исследований философского наследия Сефевидского Ирана.

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Саяпин В.О., Кирюшин А.Н. Техносоциальная автономия: синтез процессуальности Жильбера Симондона и системной теории Никласа Лумана // Философия и культура. 2025. № 5. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.5.74324
EDN: TEWXRO URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74324

**Техносоциальная автономия: синтез процессуальности
Жильбера Симондона и системной теории Никласа Лумана****Саяпин Владислав Олегович**

ORCID: 0000-0002-6588-9192

кандидат философских наук

доцент; кафедра истории и философии; Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина



392000, Россия, Тамбовская область, г. Тамбов, ул. Интернациональная, 33

[✉ vlad2015@yandex.ru](mailto:vlad2015@yandex.ru)**Кирюшин Алексей Николаевич**

ORCID: 0000-0001-8614-8353

доктор философских наук

доцент; кафедра тактики авиации; Военный учебно-научный центр Военно-воздушных сил «Военно-воздушная академия имени профессора Н.Е. Жуковского и Ю.А. Гагарина» (г. Воронеж)



394064, Россия, г. Воронеж, ул. Старых Большевиков, 54А

[✉ elrisha_@rambler.ru](mailto:elrisha_@rambler.ru)[Статья из рубрики "Социальная философия"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0757.2025.5.74324

EDN:

TEWXRO

Дата направления статьи в редакцию:

05-05-2025

Аннотация: Современный мир переживает радикальную трансформацию, движимую цифровыми технологиями, которые все чаще проявляют черты автономии: алгоритмы, управляющие социальными сетями, нейросети, генерирующие контент, или роботизированные системы, принимающие решения, – все они функционируют по

внутренней логике, не сводимой к человеческим намерениям. Эта растущая независимость технологий ставит перед обществом фундаментальные вопросы: кто или что контролирует техносоциальную реальность? Как сохранить человеческое агентство в мире, где технологии обретают собственный «разум»? В этом случае два подхода – процессуальная философия техники Жильбера Симондона и системная теория Никласа Лумана – остаются недостаточно интегрированными и исследованными, несмотря на взаимодополняющий потенциал. Симондон акцентирует свое внимание на индивидуацию и трансдукцию, раскрывает технологии как динамические процессы, вплетенные в становление человека и общества. Луман, описывая технологии через призму автопоэтических, самореферентных систем, демонстрирует их способность к самоорганизации и операционной замкнутости. Методологическая основа статьи – сравнительный анализ и теоретический синтез. В статье мы сопоставляем ключевые концепции Симондона и Лумана, выявляя точки их пересечения и противоречия. В качестве примеров рассматриваются цифровые платформы, где автономия алгоритмов (Луман) и их роль в формировании пользовательских практик (Симондон) проявляются наиболее ярко. Цель данной статьи – предложить синтез этих подходов, преодолевая разрыв между процессуальным и системным пониманием техносоциальной автономии. Мы утверждаем, что объединение идей Симондона и Лумана позволяет: 1) объяснить, как технологии одновременно эволюционируют через взаимодействие с обществом (Симондон) и функционируют как замкнутые системы (Луман); 2) раскрыть диалектику человеческого и технологического агентства в условиях цифровизации; 3) создать основу для этического осмысления автономных технологий, избегая крайностей технооптимизма и детерминизма. Научная новизна работы заключается в преодолении дисциплинарных границ: философская глубина Симондона обогащает структурный анализ Лумана, а системная теория придает процессуальности социологическую конкретность. Этот синтез открывает путь к более целостному пониманию техносоциальной реальности не как противостояния человека и машины, а как сложного симбиоза, где автономия технологий становится условием и вызовом для нового этапа социальной эволюции.

Ключевые слова:

техносоциальное, технологии, теория систем, автономия, автопоэзис, самоорганизация, индивидуация, конкретизация, трансиндивидуальное, трансдукция

Введение

Первая четверть XXI века стала свидетелем беспрецедентного роста автономии цифровых технологий – процесса, при котором алгоритмы, искусственный интеллект и цифровые платформы все чаще действуют согласно внутренней логике, независимой от прямого человеческого контроля. Другими словами, цифровые технологии, оснащенные искусственным интеллектом, перестали быть пассивными инструментами. Они не только сегодня формируют наши повседневные потребительские привычки и принимают решения на поле боя, но и превратились в активных агентов, способных обучаться, адаптироваться и влиять на социальные структуры – экономику, политику, культуру, право и многое другое. Поэтому феномен «техносоциальной автономии», невозможно осмыслить в рамках устаревших парадигм, сводящих технологии к пассивным инструментам. Опираясь на системную теорию Никласа Лумана (1927–1998)[\[1,2,3,4,5,6,7,8\]](#) и философию техники Жильбера Симондона (1924–1989)[\[9,10,11,12,13,14\]](#), мы предлагаем

новый взгляд на то, как автономия технологий перестраивает социальные структуры, создавая гибридные формы реальности, где человек и машина сосуществуют в динамическом взаимодействии.

Никлас Луман в своей системной теории описывает общество как совокупность автопоэтических систем (самореферентных и операционно замкнутых образований), которые воспроизводят себя через внутренние рекурсивные коммуникации. Технологии в этой логике можно рассматривать как подсистему, функционирующую по собственному бинарному коду (например, функциональность/сбой) и структурно связанную с экономикой, правом или политикой. Автономия технологий здесь не метафора, а следствие их способности к самоорганизации, где даже алгоритмы социальных сетей действуют как «черные ящики» и чьи решения непрозрачны для внешних наблюдателей. Жильбер Симондон, напротив, акцентирует процессуальную природу техники. Для него технологии – не статичные объекты, а участники индивидуации, процесса становления, в котором человек и технический объект совместно эволюционируют. Автономия, по Симондону, возникает не изолированно, а через трансдукцию – преодоление противоречий между техническими, социальными и индивидуальными измерениями. Например, развитие искусственного интеллекта – это не просто создание инструментов, а формирование новых отношений, переопределяющих саму человеческую идентичность. Вместе с тем рост технологической автономии радикально трансформирует традиционные институты: экономики, политики, культуры, религии, права и т.д. Например, алгоритмы высокочастотной торговли (как автопоэтические системы по Луману) перекраивают рынки, а платформы вроде Uber, воплощая симондонианскую трансдукцию, стирают границы между трудом, капиталом и цифровой инфраструктурой. Другим примером является то, что социальные сети, управляемые искусственным интеллектом, становятся автономными акторами (Луман), чьи решения влияют на выборы, но их внутренняя логика остается неподконтрольной демократическим институтам. В то же время, как показывает Симондон, пользователи и алгоритмы совместно формируют новые формы политической мобилизации через процесс индивидуации.

Таким образом, автономия технологий – это трансдуктивный процесс: они одновременно вырастают из социальных потребностей и начинают диктовать свои условия, создавая рекурсивные петли обратной связи. Автономия технологий не уничтожает социальные структуры, а путем «прогрессивного восхождения без отрицания» трансформирует их в техносоциальные экосистемы, где люди, алгоритмы и институты сосуществуют в сложном взаимодействии. Понимание этой трансформации – не академическая абстракция, а необходимое условие для выживания демократии, справедливости и человеческого достоинства в цифровую эпоху.

Системная теория Лумана: технологии как автономные автопоэтические системы

Очевидно, что сам Луман не относит технологии к основным функциональным системам современности. Они не играют, по его мнению, такой важной роли, как право, экономика, политика, культура или другие более известные функциональные системы. Вместе с тем, учитывая общий характер лумановской системной модели социума и специфику технологий, мы тем не менее можем представить себе применимость этой теории к философии о технологиях без необходимости реконструировать (несуществующую) лумановскую теорию технологической автономии. Наша цель в данном случае – углубить понимание автономии, выходя за пределы первоначальных идей автора. Подтверждением этому служат, например, отдельные высказывания Лумана, в которых он, говоря об Интернете и других современных коммуникационных технологиях, отмечая, что: «...далеко идущим последствием эволюции технологий

распространения информации и соответствующих средств массовой информации является операции, подлежащие пространственной интеграции. Под интеграцией я подразумеваю, ограничение степени свободы систем»[\[2,п.188\]](#). Технология работает таким образом, что исключает из своих операций: «...реально живого индивида, субъекта, генерирующего смысл»[\[7,п.225\]](#). В связи с этим можно утверждать, что некоторые технологии обладают способностью к выбору, играя активную роль в построении техносоциальной реальности. Так, согласно Луману, функциональная система средств массовой информации, помимо интерпретации реальности, может быть сформулирована как приятие реальности смысла не только для других функциональных систем, но и для психических систем (людей)[\[5\]](#). В результате понятие «автономии» можно определить как способность к самоопределению оперативно замкнутой и самореферентной системы.

Можно отметить, несмотря на то, что Луман характеризует «средства массовой информации» как действительно инновационную систему, он не рассматривает технологию в целом как автономную. Луман отмечает растущую зависимость функционирования общества от таких технологий, как информационно-коммуникационные технологии. Однако он считает, что такие понятия, как «техносоциальное общество» и тому подобное, преувеличены. По его мнению, современное функционально дифференцированное общество не могло бы существовать без технологий, но мы не должны приравнивать эти два понятия[\[2,п.321\]](#). Некоторые технологии, как утверждает Луман, действительно указывают на системную автономию. В частности, письменность и книгопечатание оказали огромное влияние на ускорение социальной эволюции. Поэтому Луман считает, что компьютеры делают то же самое. Как отмечает немецкий социальный исследователь Дирк Беккер: «Компьютеры являются «альтернативой» структурной связи коммуникации и сознания, хотя и такой, которая увеличивает, а не уменьшает внутреннюю сложность, связанную с коммуникацией»[\[15,п.30\]](#). Поэтому современность все больше строится вокруг управления, распределения и минимизации рисков, возникающих в результате непредвиденных последствий. Вот почему наиболее систематизированное изложение взглядов Лумана на технологическую автономию строится вокруг «общества риска», которое является результатом ускоренного технологического развития. Здесь технология, по существу связана с проблемой управляемости, является инструментальной и предполагает три отдельные характеристики: 1) управляемость процессов; 2) пригодность ресурсов для планирования; 3) возможность локализации ошибок[\[6,п.88\]](#).

Таким образом, согласно Луману, под технологией следует понимать все процедуры, которые приводят к «каузальной закрытости» операционной области[\[6,п.87\]](#). То есть все то, что позволяет социальным субъектам снижать сложность, может считаться технологией. Например, научные концепции в формах технонауки можно рассматривать как самопродуцирующие технологии (техника подтверждает теории и порождает идеи, которые, будучи реализованы, становятся материалом для производства новой техники). Когда мы говорим о концепции «коммуникации» мы используем технологию, которая помогает нам классифицировать различные явления по принципу «значение/отсутствие значения». При этом сама коммуникация – это не просто инструмент, а рекурсивно замкнутая автопоэтическая система, которая может быть определена только своими собственными структурами, а не состояниями сознания[\[4,п.264\]](#). Поэтому в рамках концепции Лумана простой инструмент не может считаться автопоэтической сущностью. Инструменты – это тривиальные машины, объекты, которые не способны двигаться или

создавать что-то самостоятельно. Автопоэзис в понимании Лумана – это «нетривиальные машины» способные создавать и поддерживать собственные границы. Другими словами, автопоэзис – это эмерджентная способность сложных самозакнутых систем к самовоспроизведству^[16]. В связи с этим автопоэзис: «...не только создает собственные структуры, как некоторые компьютеры, способные разрабатывать программы самостоятельно, но и автономен на уровне операций. Он не может импортировать какие-либо операции из своей среды. <...> Такая операционная замкнутость – это просто другой способ сформулировать утверждение о том, что автопоэтическая система посредством сети своих собственных операций генерирует операции, которые ей необходимы для генерирования операций»^[1, p.77].

Наряду с этим один из основоположников кибернетики второго порядка Хайнц фон Ферстер^[17, p.10] считал, что нетривиальная машина создает и поддерживает собственные внутренние состояния, «подчиняясь своему внутреннему голосу». То есть, развивая идею Н. Винера (создание машины, превосходящей своего создателя по уровню интеллекта)^[18], Х. фон Ферстер поднял системно-кибернетический подход на качественно новую ступень, рассматривая кругообразность как проявление самореферентности. Такие системы не подчиняются внешней цели, заданной управляющим субъектом, а являются «самоцельными», ориентированными на собственную деятельность и операционально замкнутыми. В данном контексте Луман утверждает, что возникла определенная форма технологии – «высокие технологии», которая отличается от стандартного формата инструментальности и тривиальности. Из-за своих масштабных последствий высокие технологии выходят за рамки «технического регулирования технологий»^[6, p.89]. Следовательно, к этой категории отнести все технологии, которые, с одной стороны, приводят к непрозрачным причинно-следственным связям, а с другой стороны, создают непредсказуемые технологии, которые выходят за рамки чисто инструментального использования. В случае таких процедур или комплексов риски становятся очевидными только во время использования. Как полагал Луман, высокие технологии нарушают определяющую форму – границу между вложенными и исключенными причинно-следственными связями^[6, p.90]. Появление этой конкретной формы технологии порождает не только эпистемологическую или экзистенциальную неопределенность, но и новый вид структурной зависимости. Например, простым примером структурной зависимости на этом пути является раскладка клавиатуры Qwerty. Раскладка Qwerty была первоначально разработана в 1867–1871 годах американским изобретателем К.Л. Шоулз для механических пишущих машинок, чтобы снизить вероятность заклинивания клавиш за счет размещения часто используемых пар букв на большом расстоянии друг от друга. В результате раскладка не была оптимизирована для повышения скорости или эффективности набора текста. Вот почему управление непредвиденными рисками, возникающими в результате использования высоких технологий, возможно только с помощью дополнительных технологий. Луман выдвигает то, что можно назвать тезисом о «умеренной автономии». С технологическими авариями и сбоями можно справиться, только задействовав более новые технологии. Это хорошо согласуется с наблюдениями Х. фон Ферстера о нетривиальных машинах: «Нетривиальная машина может изменять свои внутренние процессы таким образом, что ее дрейф приводит к расширению разнообразия»^[19, p.86].

Отсюда можно привести множество примеров, демонстрирующих этот тип логики эскалации. Например, каскадирование рисков, связанных с ядерной энергетикой, или многочисленные серьезные экологические риски, связанные с разведкой нефти и газа. В каждом случае решение всегда носит технический характер. Для устранения или, по

крайней мере, смягчения последствий используются отказоустойчивые или корректирующие технологии. Поскольку они обладают непредсказуемыми возможностями за определенным порогом, высокие технологии приобретают своего рода автономность именно из-за этой непредсказуемости. В этом случае Х. фон Ферстер отмечает, что когда проявляются нетривиальные тенденции (машина не заводится и т.д.), мы вызываем специалиста по тривиализации, который исправляет ситуацию^[17, р.12]. При этом тривиализация обозначает способы об уменьшении сложности, привносимой неожиданно нетривиальной технологией. Требуются дополнительные технологии, методы управления или тривиальная машина внутри машины, которую можно тривиализировать лишь в ограниченной степени, чтобы стабилизировать совокупную функциональность^[6, р.93]. Вместо того, чтобы снижать общую социальную сложность, высокие технологии приводят к дальнейшему увеличению сложности. Как предупреждает Луман, «...машина может перестраиваться неожиданным образом»^[6, р.93].

Необходимо подчеркнуть: несмотря на то, что сам Луман рассматривает технологию как часть «среды» общества, а не как автономную социальную подсистему, тем не менее множество недавних научных примеров убедительно доказывают обратное. Технология в целом или одно из ее конкретных проявлений может рассматриваться как автопоэтическая система в том смысле, в котором ее использовал Луман. Так, согласно гипотезе социального исследователя А. Райхеля, сегодня технологии стали функциональной системой, пригодной для создания различий, имеющих реальное значение для общества в целом. «Технология, – пишет Райхель, – устанавливает циклическую и рекурсивную связь между собой и окружающей средой, физическим миром, обществом и людьми»^[20, р.106]. Это нечто большее, чем просто инструмент, подчиненный человеческим намерениям. По мнению Райхеля, вклад Лумана можно подвести к тому, что социолог помещает людей в окружающую среду, а общество продуктивно децентрирует антропоцентризм, все еще преобладающий во многих социальных науках. Вместо инструмента, пассивно служащего людям, технология представляет собой сложную систему, состоящую из технологических артефактов, физической и социальной среды и людей-пользователей^[20, р.105]. Другим важным вкладом Лумана является признание того, что автопоэзис может существовать в случае неорганических и биоорганических систем в дополнение к живым системам. Ни жизнь, ни сознание не являются необходимыми факторами, когда речь идет о постулировании самосознания и способности к самовоспроизведению. В случае Лумана общество строится из коммуникаций, генерируемых неорганическими функциональными системами, а не отдельными людьми. Каждая функциональная система имеет свой собственный носитель и бинарный код, с помощью которых она способна преобразовывать бесконечную сложность реальности в информацию. Согласно тезису Райхеля, специфическим двоичным кодом технологии является бинарность «работа/сбой», а ее носителем – «оперативность»^[20, р.109-111].

Действительно, такое понимание, по-видимому, применимо ко многим, если не ко всем существующим технологиям. Конечно, автономность не означает полную изоляцию одной функциональной системы от другой. Оперативное замыкание подразумевает, что существует также «взаимопроникновение» (структурное сопряжение) или совместное развитие между различными функциональными системами. Например, Райхель упоминает инструменты, имитирующие форму человеческой руки^[20, р.112]. Здесь можно также использовать фразу «резонанс» для обозначения того, как различные функциональные системы взаимодействуют и усложняют коммуникации друг друга. Хотя сам Луман

использует эту фразу только в серии лекций «Введение в теорию систем» для описания способности социальной системы ощущать изменения в своей среде и соответствующим образом корректировать свои операции и структуры [\[21, р. 2499\]](#). Конечно, социальные системы также функционируют как среды друг для друга. Кроме того, например, теория акторно-сетевых взаимодействий Бруно Латура является одним из социологически правдоподобных примеров того, как концепция агентности может быть распространена на нечеловеческие или неодушевленные сущности [\[22\]](#).

Однако, на наш взгляд, в целом технология не может быть сведена полностью к инструменту для достижения чисто человеческих, социальных или других нетехнологических целей. Даже если некоторые технические артефакты очевидно тривиальны, технологическую систему как совокупность можно считать нетривиальной машиной. Следуя по этому пути, даже если отрицать автопоэтическую природу технологии в целом, более «умеренные версии» тезиса об автономии также возможны. Например, в научной литературе в связи с технологиями и Интернетом сформулированы два основных тезиса: о гомогенизации и о диверсификации. В то время как первый из них интерпретирует культурную глобализацию как тенденцию к единообразию, второй скорее подчеркивает то, как Интернет разрушает общественную сферу. Что бы мы ни думали об этих идеях (ничто не заставляет нас принимать какую-либо из них как аксиому), так как обе вышеупомянутые позиции по своей сути антропоцентричны, поскольку они в первую очередь сосредоточены на привычках людей потреблять «медиаконтент». То же самое относится к так называемым «техно-оптимистическим» или «техно-пессимистическим» сценариям. Они тоже обычно рассматриваются с точки зрения людей, а не самих технологий. Будь то оптимистическая социально-коммуникативная утопия М. Кастельса [\[23\]](#) или пессимистическая «инфократия» Я. ван Дейка [\[24\]](#). Ограничение таких моделей заключается в том, что они основаны на человеческих смыслах, а также на относительных преимуществах или недостатках, влияющих на человечество. Поэтому пользовательские ориентированные модели киберпространства не могут в полной мере учитывать цифровые технологии как автономные системы. В результате можно выделить четыре «эпистемологических препятствия», которые необходимо устранить, прежде чем мы сможем думать об обществе в техносоциальном ключе: 1) общество состоит из конкретных (человеческих) индивидов и их действий; 2) социальная интеграция существует на основе консенсуса; 3) общества образуют региональные единицы; 4) общества можно наблюдать с внешней точки зрения. В связи с этим лумановская теория «социальных систем» является полезной, поскольку она противоречит всем четырем антропоцентрическим предположениям социальных наук. Для Лумана общество состоит из коммуникаций и раздражителей, передаваемых системами. Кроме того, социальная дифференциация имеет приоритет над консенсусом. Общество является глобальным (функциональные системы организованы как глобальное общество) и нет критической точки зрения внешней по отношению к обществу.

Безусловно, любая автопоэтическая система обладает способностью к самоорганизации и стимуляции, а также избирательно подключается к своему собственному окружению. Дело осложняется тем фактом, что киберпространство, в отличие от «полевых» систем социальных функций, определенных Луманом, не снижает сложность, а, подобно «высоким технологиям», увеличивает ее. Киберпространство – это система, которая также сложна, как и ее окружение. Киберпространство – это лишь частично автопоэтическая замкнутая система: оно автономно, но одновременно существует и как среда для общества в целом, как реальная «метасистема». В отличие от функционально-ориентированных социальных систем, киберпространство не ограничено какими-либо

структурными или пространственно-временными факторами в стимулировании собственной сложности, что позволяет ему еще больше раскрыть свою внутреннюю сложность. В то время как коммуникации других социальных систем функционально-ориентированы (экономика передает только экономические данные, юриспруденция занимается только юридическими делами и т.д.), киберпространство способна охватить все формы коммуникации. В настоящее время существует политически и морально мотивированное требование всеобъемлющего правового и политического регулирования Интернета. Но эти политически мотивированные усилия игнорируют тот факт, что киберпространство структурно не связано со своим социальным окружением. Между Интернетом и другими секторами общества нет необходимой структурной связи, за исключением его пользователей и алгоритмов социальных сетей. Поэтому все эти факторы можно рассматривать как подтверждение того, что Интернет как крайняя форма технологии действительно является отдельной социальной системой, которая начинает в первой четверти XXI века превращаться в независимо организованную систему.

Однако можно было бы возразить, что киберпространство зависит от материала, инфраструктуры и поддержки со стороны других социальных систем. Кроме того, это никоим образом не означает, что операции не контролируются этими системами. Киберпространство одновременно зависит от поддержки окружающей среды и функционально независимо. Эта точка зрения согласуется с теорией Лумана (здесь мы имеем в виду парадокс одновременной тотальной зависимости и тотальной автономии).

Луман не считает это противоречием [1, р. 201]. Для него автономия и зависимость – две стороны одной медали: системы автономны в своей операционной логике, но зависимы от структурных связей с другими системами и средой. Отсюда следует, что из-за своей радикальной автономности киберпространство предположительно также сложнее, чем общество в целом. Техносоциальная реальность не нуждается в выборе среди компонентов, она может принимать в себя все, превращая любой контент в двоичную кодированную информацию. В случае с киберпространством наиболее высокий уровень цикличности наблюдается в области компьютерных сетей хранения данных, выступающих в качестве его аппаратной основы. Такое оборудование должно быть относительно изолировано от окружающей среды, чтобы оставаться функциональным: например, серверы не могут работать в пыльных или грязных условиях. В отличие от киберпространства в целом, его инфраструктура приближается к идеалу функционально замкнутой автопоэтической системы. Стало быть, при таком прочтении киберпространство является новой экологией, искусственной средой, функционирующей как оболочка общества, через которую осуществляются всякая коммуникация. Более того, согласно так называемому «тезису о разрыве» технологическое развитие уже превысило уровень, который допускал бы преднамеренное планирование или контроль со стороны человека. Система технологий приобрела такую степень сложности, что ее невозможно подчинить каким-либо политическим, экономическим или субъективным целям. В то время как традиционные функциональные системы снижают сложность, система технологий не демонстрирует такую способность. Стало быть, во второй части статьи можно продуктивно дополнить формирующуюся лумановскую исследовательскую парадигму технологии как автономной автопоэтической системы идеями Симондона не только об автономии технологий, но и понимании техники как процесса активного становления.

Философия техники Симондона: автономия как процесс становления

Симондон был одним из первых мыслителей XX века, который приписал технологии автономную сущность, противопоставив ее человеческому индивиду. Его главный труд «О способе существования технических объектов» (1958) представляет собой попытку

преодолеть разрыв между культурой и техникой, характерный для западной традиции, и утвердить технические объекты как полноправные сущности, обладающие собственной логикой развития и онтологическим статусом. Симондон критикует подходы, которые либо сводят технику к инструментальной функции (как в утилитаризме), либо рассматривают ее как угрозу человеческой автономии (как в некоторых направлениях экзистенциализма). Вместо этого он предлагает феноменологический анализ техники, где технический объект понимается как результат процесса индивидуации, динамического становления, в котором материя, форма и среда взаимодействуют, порождая новые уровни организации. При этом этот триадический процесс, по Симондону, для технических объектов проявляется как «конкретизация»[\[9, p.23\]](#) и лежит в основе их эволюции от элементарных инструментов до самоорганизующихся техносоциальных систем. Другими словами, подобный онтогенез технического сущего предстает как движение, ход, процесс, подчиняющийся «триадическому ритму»: «... технический индивид является средней частью восходящей серии, в которой элемент является исходной точкой, а совокупность – завершением»[\[25, p.456\]](#).

В этом случае важным вкладом в осмыслении Симондоном эволюции технических объектов является различие между абстрактным (от лат. *abstraho* – «оттаскивать, отвлекать, отрывать») и конкретным (от лат. *conresco* – «срастаться, уплотняться, сгущаться») техническим объектом. Абстрактный объект, по его мнению, существует лишь как схема или идея, подчиненная внешней цели (например, паровая машина раннего этапа промышленной революции, зависящая от человеческого контроля). Конкретный же объект – это система, достигшая внутренней согласованности, где каждая часть функционирует в синергии с другими, а техническая индивидуальность обретает автономию, материальность и наглядность. Примером служит современный двигатель внутреннего сгорания, который интегрирует охлаждение, смазку и энергопередачу в единый саморегулирующийся механизм. Другими словами, от двигателя 1910 года, не оснащенного оребрениями, до двигателя 1956 года, который, напротив, снабжен оребрениями, происходит процесс эволюции, который Симондон и называет конкретизацией (или возрастанием внутренней функциональной сверхдетерминации). То есть конкретные технические объекты, сложные саморегулирующиеся системы, которые интегрированы в сопряженную технико-географическую среду и обладают внутренней согласованностью[\[9, p.45-47\]](#). В связи с этим конкретизация технического объекта, ведущая этот объект к прогрессу, происходит через внутреннюю адаптацию его элементов, которые начинают функционировать как единое целое, а не как набор независимых частей. Из этого вытекает, что этот «трансдуктивный процесс» проявляется в нарастании согласованности между элементами, снижении их противоречий, то есть в укреплении взаимосвязей[\[26\]](#).

В результате технический объект приобретает все большую автономность, становится целостным, и его можно рассматривать как самостоятельную сущность (все более «индивидуальную»), а не как простую совокупность отдельных деталей. Данный автономный процесс, по мнению Симондона: «...не является диалектическим, потому что индивид не отрицает элемент, а совокупность не отрицает индивида; или, скорее можно сказать, что это диалектический ритм без последующих отрицаний; отрицание существует только в момент перехода от одной фазы к другой; оно не существует внутри каждой фазы, когда переходят от элемента к индивиду и от индивида к совокупности»[\[25, p.456-457\]](#). По существу, Симондон постулирует два пути развития технического объекта: «трансдуктивный» и «диалектический». При диалектическом развитии создается новый технический объект как бы в ущерб старому, а при трансдуктивном прежний объект

сохраняется и его позитивная трансформация (прогрессивное восхождение без отрицания) продолжается. В этом связи Симондон полагает, что автономия технического объекта возникает не изолированно, а через «трансдукцию»[\[9, р.62\]](#). Техника формирует новые отношения (или траекторию становления), соединяя социальное, индивидуальное и материальное в динамике технического становления. «Поскольку отношения, – пишет Симондон, – существующие на уровне техничности между двумя техническими объектами, являются как горизонтальными, так и вертикальными, познание, оперирующее родами и видами, неадекватно: мы попытаемся показать, в каком смысле отношение между техническими объектами является трансдуктивным»[\[9, р.20\]](#).

В итоге понятие трансдукции (от лат. *transduco* – «переводить, перемещать») у Симондона – это не просто метафора, а фундаментальный принцип, объясняющий, как технические системы преодолевают кризисы и достигают новых уровней организации. Так, ярким примером трансдуктивного процесса является кристаллизация физического раствора, где начальная «затравка» кристалла запускает цепную реакцию структурирования среды и в которой абстрактная неупорядоченная система трансформируется в упорядоченную и стабильную форму. В этом случае кристалл, который из очень маленького зародыша вырастает и расширяется во всех направлениях в своей перенасыщенной материнской жидкости. То есть кристаллизация представляет собой самый простой образ трансдуктивной операции: каждый уже сформировавшийся молекулярный слой служит организующим началом для слоя, который формируется в данный момент. В результате получается усиливающая ретикулярная (сетеподобная) структура[\[13, р.45\]](#). Иными словами, раствор, находящийся в состоянии метастабильности, преодолевает внутренние напряжения, формируя кристаллическую решетку. Этот процесс отражает переход от «абстрактного» (раствор с хаотичной структурой) к «конкретному» (кристалл с четкой организацией), что соответствует симондонианской концепции конкретизации технических объектов. Подобно тому, как кристалл возникает из взаимодействия молекул раствора, технические системы эволюционируют через интеграцию компонентов, устранивая избыточность и усиливая функциональную взаимозависимость. Например, развитие парового двигателя от элементарных форм до саморегулирующихся систем. Каждая фаза двигателя (например, введение регулятора Уатта) – это трансдуктивный скачок, разрешающий противоречия между тепловой энергией и механическим контролем[\[9, р.45-50\]](#). Кроме того, ключевым аспектом здесь является роль ассоциированной среды – динамического контекста, в котором происходит становление объекта. В случае кристаллизации среда (раствор) не просто окружает кристалл, но активно участвует в его формировании, определяя условия температуры, концентрации и давления. Аналогично технические объекты, по Симондону, коэволюционируют со своей средой, будь то социальные, экономические или материальные факторы. Этот пример не только демонстрирует универсальность симондонианской теории, но и подчеркивает ее междисциплинарную ценность, связывая философию техники с естественнонаучными процессами. Кристаллизация становится метафорой того, как технологии, преодолевая фазы нестабильности, обретают «техническую индивидуальность», что особенно актуально в эпоху сетевых систем и искусственного интеллекта, где автономия объектов достигает новых масштабов.

Симондон выделяет в техническом становлении три уровня компонентов: элемент, индивид, совокупность (ансамбли технических объектов)[\[9, р.17\]](#). Кроме того, он подчеркивает, что высшая стадия развития техники – это формирование технико-географических сред, где объекты объединяются в сети (ансамбли), создавая новую экологию взаимодействий с человеком. Отношение человек и машина – это

двусторонний процесс, в котором машины являются модуляторами человеческой деятельности, и, в свою очередь, люди подобны дирижерам машинного оркестра. Человек – постоянный координатор и изобретатель окружающих его машин [9, р.11-12]. Он входит в число машин, которые работают вместе с ним» и действует как интерпретатор динамики «человек-машина», поскольку он живет в обществе технических существ, частью которого он является. Например, электрическая сеть – это не просто совокупность проводов и генераторов, а среда, которая структурирует пространство и время человеческой деятельности. Эти сети обладают как автономией или, по-другому, способностью к самоорганизации (например, электрическая сеть автоматически перераспределяют нагрузки), так и трансиндивидуальностью, а именно являются посредниками, связывают людей и объекты в коллективные системы и поддерживают процессы индивидуации. По замечанию социального исследователя Б. Стиглера, с момента, обозначенного как промышленная революция, произошел радикальный сдвиг: мы больше не видим постепенного усовершенствования отдельных технологий и устройств, как это было раньше. Вместо этого наблюдается стремительное развитие всей технологической системы в целом. Этот прогресс проявляется в сближении и согласованности различных технологий и отраслей, где изменения в одной области автоматически приводят к изменениям в других. Такая динамичная система оказывает глубокое воздействие на общество, испытывающее сложности в приспособлении к быстро меняющемуся технологическому ландшафту. Этот процесс можно рассматривать и как угрозу, разрушающую традиционные культуры и образы жизни, и как шанс для их кардинального обновления [27, р.44].

Симондон считает, что подобная эволюция техники происходит не через накопление изобретений, а через разрешение противоречий между элементами системы [9, р.58]. Отсюда следует, что технический объект не есть статичная вещь, а событие, возникающее в «доиндивидуальном поле» потенциалов. Это «доиндивидуальное поле» метастабильно и содержит потенциал множества путей индивидуации [13, р.327]. Технический объект не «завершен» и всегда сохраняет остаток доиндивидуального, что позволяет дальнейшим трансформациям. Понятие «доиндивидуального бытия» не определяет какую-либо первичную сущность или субстанцию как таковую, а скорее это условие бытия, а именно: «...сущее, которое больше, чем единство и больше, чем идентичность, и которое еще не превратилось во множественность» [13, р.32]. Доиндивидуальное – это не «что», а «как» становления, поле напряжений, предшествующее разделению на субъект и объект. Можно отметить, что вдохновение к Симондону для гипотезы о состоянии «доиндивидуального бытия» приходит преимущественно из физики. В частности, из осмысливания термодинамического понятия «метастабильности», которое описывает состояние, не являющейся ни полностью стабильным, ни нестабильным, но находится где-то посередине и содержит достаточно потенциала, чтобы произвести внезапное изменение, ведущее к новой, столь же метастабильной структуре. Однако, хотя Симондон вдохновлялся идеей доиндивидуального преимущественно из области наук, он часто описывал это понятие в явно метафизических терминах, иногда сравнивая с «апейроном» описанным Анаксимандром.

Индивидуация техники происходит через фазы: от первоначальной нестабильности (например, прототип) к устойчивой форме с сохранением потенциала к дальнейшей конкретизации [13, р.31-35]. Этот процесс аналогичен биологическому развитию, где организм адаптируется к среде. Но в случае техники среда включает также человеческие практики и культурные коды. То есть Симондон считает, что технические

объекты в процессе конкретизации приближаются к образу существования естественных сущих (и здесь следует понимать живые сущие). Поэтому конкретный объект имеет повторяющиеся причинно-следственные связи с тем, что он называет ассоциированной средой по аналогии со средой живого сущего. Он заходит так далеко, что говорит о «естественной технической эволюции». Следовательно, для Симондона, как, например, и для антрополога А. Леруа-Гурана^[28], объект технологического познания – это не такой изолированный и данный в непосредственном опыте объект. Это распределение функций между различными структурами объекта, его функциональная систематика и процесс, который породил эту систематику путем преобразования способа координации различных технических операций. Таким образом, объект технологии – это тоже процесс эволюции, который является не историческим процессом, а процессом, регулируемым законами трансформации операционного, функционального характера. Другими словами, концепция эволюции не сводит чисто область технических объектов к области живых сущих. Она не направлена на натурализацию техник, вырывая их из области человеческих значений. Напротив, она позволяет превратить эту область методов в область объективности, отдельную от других. Технические объекты автономны, неприводимы и становятся доступными благодаря специальному знанию, которое является технологическим знанием. Поэтому, как утверждает Симондон, принимая эволюционный взгляд на технические объекты, мы даем себе доступ к их богатому содержанию человеческих значений.

Технический объект, в котором структуры являются многофункциональными, по мнению Симондона, все больше напоминает организм, в отличие от простого агрегата. Эта аналогия носит чисто операционный характер. Именно она придает смысл идеи о том, что элемент, несущий техническую составляющую, можно сравнить с тем, что такое орган в живом теле^[9, p.65]? Сравнение, которое сразу же ограничивается функциональным значением. Симондон действительно уточняет, что технический элемент, в отличие от биологического органа, представляет собой элемент, несущий не только техническую составляющую, но и он съемный и переносимый из одного технического набора в другой технический набор. Этой идеи Симондон придерживается, исходя из давней традиции мышления. Мы находим это, в частности, у французского инженера и философа Ж. Лафита^[29], который также объясняет, что существует аналогия между техническим элементом и органом, а также как Симондон интересуется интеграцией машин в техносоциальные комплексы. Например, в главе III своей работы он анализирует, как промышленные системы XIX века создали «техносоциальные организмы», где человеческий труд интегрирован в механизированные процессы^[29, p.112-115].

Согласно Лафиту, машины – это организованные тела, созданные людьми, чья внутренняя организация демонстрирует достаточную пластичность, чтобы проявлять различные свойства связи. Машина – это общий термин, охватывающий обширный набор механизмов и приспособлений^[29, p.28]. Улучшения, устройства, инструменты, игрушки, дуговые архитектурные конструкции всех тел – все это машины. Кроме того, Лафит утверждает, что отдельные компоненты машин (например, шестерни, двигатели) функционируют подобно органам живых сущих, выполняя специализированные роли в рамках целостной системы^[29, p.30]. Каждый элемент, как и биологический орган, зависит от других частей системы и среды, в которую он интегрирован. Он подчеркивает, что технические объекты эволюционируют через адаптацию к среде, а их элементы развиваются в направлении большей автономии и взаимозависимости, подобно тому, как органы живых организмов совершенствуются в процессе биологической эволюции.

Однако интерес аналогии заключается не в прямом и простом приравнивании «технического» к «биологическому». Речь не идет о натурализации технической области. Живое тело и машина состоят, по словам Лафита, из элементарных клеток, которые представляют собой органически неразложимые элементы и обладают уникальными функциональными свойствами. В истории техники, как и в истории живых форм, эволюционный процесс иногда заключается в дифференциации функций, выделяющихся в особые органы, что приводит к усложнению организации, иногда – в деградации, исчезновении и вытеснении определенных органов, что приводит к соответствующим изменениям функций.

Таким образом, для Симондона вопрос, касающийся технологии, является глубоким вопросом онтологических масштабов. Однако предлагаемая им онтология является реляционной и динамичной на всем трансдуктивном пути, предоставляя приоритет процессам становления над статичным бытием. Онтология Симондона – это онтология возникновения или, выражаясь его собственными терминами, философия индивидуации. В соответствии с этим он рассматривает технологию как способ существования, который подвержен генезису. Далее он рассматривает технологию как посредника с точки зрения ее эффективности или оперативного функционирования. Благодаря этому посредничеству технический объект обретает автономность в том смысле, что он приобретает функции, выходящие за рамки ожиданий и целей, которые были заложены в его изобретение. Симондон предостерегает относительно антропоцентризма, который не только абсолютизирует человека либо противопоставляет его технике, но и отрицает автономию технических объектов. Вместо этого он предлагает негуманистическую этику, основанную на признании взаимозависимости всех форм индивидуации: физической, биологической, психической, коллективной и технической. Другими словами, Симондон видит в антропоцентризме метафизическую ошибку, которая искажает наше восприятие техники. Вместо этого он предлагает «техноцентрированный» подход, где человек и технология – равные участники единого процесса становления. Это не умаляет человеческое, но позволяет избежать слепоты в эпоху, когда технологии определяют нашу техносоциальную реальность. Вот почему техника, по его мнению, не должна оцениваться по утилитарным или моральным критериям, а по ее способности усиливать жизненные потенциалы [\[13, p.245\]](#). Например, автоматизация, правильно понятая, освобождает человека от рутинного труда, позволяя ему сосредоточиться на творческих задачах [\[9, p.132\]](#).

Заключение

Мы должны признать, что нет ни одного уголка Земли, который в той или иной степени сегодня не затронут цифровыми технологиями. От разделения труда до стратификации по уровню доступа к ресурсам цифровые технологии пронизывают все аспекты нашей жизни. Отсюда следует, что техносоциальная автономия в условиях цифровой эпохи – это концепция, отражающая способность человека, сообществ или институтов сохранять независимость, свободу выбора и контроль над своей деятельностью в условиях глубокого проникновения цифровых технологий во все сферы жизни. Она подразумевает баланс между использованием технологий для расширения возможностей и защитой от их негативного воздействия на индивидуальные и коллективные права, приватность и самоопределение. Поэтому синтез идей Ж. Симондона и Н. Лумана открывает нам новые горизонты для осмыслиения техносоциальной автономии в условиях цифровой эпохи. Симондонианская концепция процессуальности, где автономия технических объектов возникает через непрерывное становление и разрешение противоречий в их ассоциированной среде, дополняется лумановским пониманием системной автономии как

операциональной замкнутости и самореференции социальных систем. Вместе они формируют рамки, в которых техносоциальные системы предстают одновременно динамичными и структурированными, способными к эволюции и сохранению идентичности. Акцент Симондона на индивидуации подчеркивает, что автономия – не статичное состояние, а процесс, в котором технические объекты (от алгоритмов до роботов) обретают «техническую индивидуальность» через взаимодействие с материальными и социальными условиями. Лумановские автопоэтические системы, напротив, демонстрируют, как социальные структуры (право, экономика, культура и т.д.) поддерживают автономию через внутренние коммуникативные бинарные коды, фильтруя внешние воздействия, но не игнорируя их.

Синтез этих двух подходов позволяет увидеть, как техносоциальные системы (например, цифровые платформы) одновременно эволюционируют по законам процессуальности (адаптируясь к данным и пользователям) и сохраняют системную целостность (через алгоритмическую саморегуляцию). Для Симондона автономия технического объекта невозможна без сопряженной среды, которая одновременно ограничивает и питает его развитие. У Лумана системы, оставаясь операционально замкнутыми, «переводят» внешние импульсы на свой внутренний язык (например, экономика превращает экологические кризисы в финансовые риски). В техносоциальном контексте это означает, что автономия искусственного интеллекта или блокчейн-сетей зависит не только от их алгоритмической логики, но и от способности интегрироваться в социальные коммуникации, не теряя своей специфики. Если автономия техносоциальных систем основана на их самоорганизации, то как гарантировать подотчетность алгоритмов или предотвратить их эксплуатацию властными структурами? Процессуальность технической эволюции, по Симондону, требует ресурсов, а лумановские системы склонны к бесконечной экспансии. Это ставит вопрос о пределах роста техносоциальной автономии в условиях климатического кризиса. Техносоциальная автономия, рассмотренная через призму идей Симондона и Лумана, оказывается не парадоксом, а диалектическим единством. Она проявляется в способности систем к самообновлению и самосохранению (операциональной замкнутости). Этот синтез не только объясняет устойчивость цифровых инфраструктур, но и предлагает инструменты для их критического анализа. В мире, где технологии все чаще становятся акторами социальных изменений, такой подход позволяет избежать как технодетерминизма, так и социального редукционизма, открывая путь к более сбалансированному диалогу между человеком, машиной и обществом. Таким образом, техносоциальная автономия требует не отказа от технологий, а развития критического мышления, правовых механизмов (например, регулирование искусственного интеллекта) и этических стандартов. Это динамический процесс, где технологии должны служить людям, а не подчинять их. Ключевой вопрос цифровой эпохи: как сохранить человечность в мире, где алгоритмы все чаще принимают решения за нас?

Библиография

1. Luhmann N. *Introduction to Systems Theory*. Malden: Polity, 2013. 284 p.
2. Luhmann N. *Theory of Society. Volume I*. Stanford: Stanford University Press, 2012. 488 p.
3. Luhmann N. *Theory of Society. Volume II*. Stanford: Stanford University Press, 2013. 472 p.
4. Luhmann N. On the scientific context of the concept of communication // *Social Science Information*. 1996. № 35 (2). P. 257-267.
5. Luhmann N. *The Reality of the Mass Media*. Stanford: Stanford University Press, 2000. 160 p.

6. Luhmann N. Risk: A Sociological Theory. Berlin and New York: De Gruyter, 1993. 236 p.
7. Luhmann N. Technology, environment and social risk: a systems perspective // Industrial Crisis Quarterly. 1990. № 4. P. 223-231. DOI: 10.1177/108602669000400305 EDN: JOOJQR
8. Luhmann N. Social Systems. Stanford: Stanford University Press, 1995. 627 p.
9. Simondon G. Du mode d'existence des objets techniques. Paris: Aubier, 1958. 266 p.
10. Simondon G. L'individu et sa genèse physico-biologique. Paris: Presses universitaires de France, 1964. 304 p.
11. Simondon G. L'individuation psychique et collective. Paris: Aubier, 1989. 293 p.
12. Simondon G. Gilbert Simondon: une pensée de l'individuation et de la technique. Paris: Albin Michel, 1994. 278 p.
13. Simondon G. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Grenoble: Millon, 2005. 571 p.
14. Simondon G. Communication et information. Paris: PUF, 2015. 411 p.
15. Baecker D. Niklas Luhmann and the Society of the Computer // Cybernetics and Human Knowing. 2006. № 13. P. 25-40.
16. Матурана У., Варела Ф. Древо познания. М.: Прогресс Традиция, 2001. 224 с. EDN: SZRIAB
17. Foerster H. Principles of Self-Organization - in a socio-managerial context // Self-Organization and Management of Social Systems Insights, Promises, Doubts, and Questions. Cham: Springer, 1984. P. 2-24.
18. Винер Н. Машина умнее своего создателя // Винер Н. Кибернетика, или управление и связь в животном мире и машине. М.: Советское радио, 1958. 216 с.
19. Foerster H. The Beginning of Heaven and Earth Has No Name: Seven Days with Second-Order Cybernetics. New York: Fordham University Press, 2013. 236 p.
20. Reichel A. Technology as System. Towards an Autopoietic Theory of Technology // International Journal of Innovation and Sustainable Development. 2011. № 5. (2-3). P. 105-118.
21. Clark C. Resonanzfähigkeit: Resonance capability in Luhmannian systems theory // Kybernetes. 2020. №49. (10). P. 2493-2507. DOI: 10.1108/K-07-2019-0490 EDN: SLEAXX
22. Latour B. Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford: Oxford University Press, 2005. 312 p.
23. Castells M. The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society. Oxford: Oxford University Press, 2002. 292 p.
24. Van Dijk J. The Network Society. Los Angeles, London, New Delhi, Washington DC: SAGE Publications, 2020. 384 p.
25. Simondon G. Sur la philosophie (1950-1980). Paris: PUF, 2016. 465 p.
26. Григорова Я.В., Тимашов К.Н. Диалектика и трансдукция в философии Жильбера Симондона // Философский журнал. 2024. Т. 17. № 3. С. 76-90. DOI: 10.21146/2072-0726-2024-17-3-76-90 EDN: AQHBPG
27. Stiegler B. La technique et le temp. Paris: Fayard, 2018. 958 p.
28. Leroi-Gourhan A. L'Homme et la matière. Paris: Albin Michel, 2000. 352 p.
29. Lafitte J. Reflexions sur la science des machines. Paris: J. Vrin, 1972. 136 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования

Предметом исследования данной статьи является феномен техносоциальной автономии в

условиях цифровой эпохи. Автор анализирует этот феномен через синтез философских концепций Жильбера Симондона (процессуальность техники, индивидуация, трансдукция) и системной теории Никласа Лумана (автопоэзис, операциональная замкнутость, системная дифференциация). Исследование направлено на формирование целостного понимания взаимодействия технологий и социальных структур в контексте растущей автономии цифровых технологий.

Методология исследования

Методологическая работа опирается на сравнительный анализ двух философских подходов и их потенциального синтеза. Автор использует герменевтический метод для интерпретации текстов Симондона и Лумана, экстраполируя их идеи на современные технологические реалии. Примечательно, что автор признает ограниченность прямого применения лумановской теории к технологиям (поскольку сам Луман не рассматривал технологии как отдельную функциональную систему) и предлагает продуктивное развитие его концепций в контексте цифровой среды. Методологический подход включает также элементы системного анализа при рассмотрении технологий как автопоэтических систем и философско-исторический метод при анализе эволюции технических объектов в концепции Симондона.

Актуальность

Актуальность исследования не вызывает сомнений и обоснована автором в начале статьи. В первой четверти XXI века наблюдается беспрецедентный рост автономии цифровых технологий, которые перестали быть пассивными инструментами и превратились в активных агентов, способных влиять на социальные структуры. Традиционные парадигмы, сводящие технологии к пассивным инструментам, уже не способны объяснить современные технологические процессы. Особую актуальность работе придает рассмотрение таких современных явлений, как алгоритмы высокочастотной торговли, платформенная экономика (на примере Uber), социальные сети с алгоритмическим управлением. Автор убедительно демонстрирует, что понимание техносоциальной автономии "не академическая абстракция, а необходимое условие для выживания демократии, справедливости и человеческого достоинства в цифровую эпоху".

Научная новизна

Научная новизна работы заключается в оригинальном синтезе двух философских традиций для осмысливания современных технологических процессов. Автор не просто сопоставляет идеи Симондона и Лумана, но формирует на их основе новую интерпретативную рамку для анализа техносоциальной автономии. Новаторской является попытка применить лумановскую концепцию автопоэзиса к технологиям, особенно к киберпространству, которое рассматривается как метасистема с автономными свойствами. Автор развивает тезис о "умеренной автономии" технологий и демонстрирует, как высокие технологии нарушают границу между вложенными и исключенными причинно-следственными связями. Интересным вкладом в научный дискурс является интерпретация киберпространства как системы, "которая так же сложна, как и ее окружение" и способна "хватить все формы коммуникации".

Стиль, структура, содержание

Статья имеет четкую логическую структуру, разделенную на введение, две основные части (посвященные Луману и Симондону соответственно) и заключение. Стиль изложения академический, с высокой степенью терминологической точности. Язык

статьи характеризуется философской глубиной и концептуальной насыщенностью.

Содержательно статья охватывает широкий спектр проблем: от абстрактных философских концепций до конкретных примеров технологических процессов. Автор демонстрирует глубокое понимание трудов обоих философов и способность к их творческой интерпретации. Особенно ценным является анализ концепции "трансдукции" Симондона с привлечением примера кристаллизации как метафоры технологического развития.

Вместе с тем, есть определенный дисбаланс между частями, посвященными Луману и Симондону: первая часть значительно обширнее и детальнее, что создает некоторую асимметрию в структуре статьи. Кроме того, в некоторых местах автор мог бы более четко артикулировать собственную позицию по отношению к анализируемым концепциям.

Библиография

Библиографический аппарат статьи обширен и репрезентативен. Автор использует первоисточники на языке оригинала (работы Симондона на французском, Лумана на английском), что свидетельствует о высоком уровне исследовательской культуры. Примечательно включение в библиографию не только классических текстов обоих философов, но и современных исследований их наследия (работы Райхеля, Беккера, Стиглера и др.). Библиография отражает междисциплинарный характер исследования, включая источники по философии техники, социологии, кибернетике и системной теории.

Апелляция к оппонентам

Автор демонстрирует взвешенный подход к возможным возражениям. В статье присутствуют элементы полемики с антропоцентрическими подходами к технологии, которые автор, вслед за Симондоном, считает "метафизической ошибкой". Автор также предвосхищает возможные возражения против тезиса об автономии киберпространства, отмечая, что "можно было бы возразить, что киберпространство зависит от материала, инфраструктуры и поддержки со стороны других социальных систем", и дает ответ на это возражение через лумановский "парадокс одновременной тотальной зависимости и тотальной автономии".

Вместе с тем, автор мог бы более детально рассмотреть современные критические подходы к технологическому детерминизму и более четко позиционировать свою концепцию в контексте актуальных дебатов о технологическом развитии.

Выводы, интерес читательской аудитории

Заключение статьи последовательно и логично вытекает из проведенного анализа. Автор убедительно демонстрирует, как синтез идей Симондона и Лумана позволяет сформировать новый взгляд на техносоциальную автономию в цифровую эпоху. Особенно ценным является вывод о том, что "техносоциальная автономия, рассмотренная через призму идей Симондона и Лумана, оказывается не парадоксом, а диалектическим единством".

Статья представляет несомненный интерес для широкого круга специалистов: философов техники, социологов, исследователей цифровой культуры, специалистов по системному анализу. Практическая значимость исследования заключается в формировании концептуального аппарата для анализа взаимодействия технологий и

общества, что может быть полезно при разработке регулятивных механизмов для цифровых технологий и стратегий технологического развития.

Заключительный вопрос автора: "Как сохранить человечность в мире, где алгоритмы все чаще принимают решения за нас?" — подчеркивает этическое измерение проблемы и открывает перспективы для дальнейших исследований в этой области.

В целом, статья представляет собой значимый вклад в философское осмысление технологий и заслуживает публикации в научном журнале соответствующего профиля.

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Агратина Е.Е. К.-Ж. Верне (1714-1789) в Италии. Путешествия и знакомства // Философия и культура. 2025. № 5. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.5.74433 EDN: TGUMJY URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74433

К.-Ж. Верне (1714-1789) в Италии. Путешествия и знакомства

Агратина Елена Евгеньевна

ORCID: 0000-0001-9842-0967

кандидат искусствоведения



докторант; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
старший научный сотрудник; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных
искусств РАХ

119034, Россия, г. Москва, ул. Пречистенка, 21

✉ agratina_elena@mail.ru[Статья из рубрики "Диалог культур"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0757.2025.5.74433

EDN:

TGUMJY

Дата направления статьи в редакцию:

13-05-2025

Аннотация: Для живописцев XVIII века путешествия были одним из самых важных источников знаний и вдохновения. Образовательная поездка в Италию стала традиционной для представителей французской художественной среды. Клод-Жозеф Верне (1714-1789) провел в стране Возрождения почти двадцать лет. Предметом данного исследования стали впечатления, полученные пейзажистом за время путешествий и их отражение в его творчестве. Мастер жил в Риме и хорошо изучил его окрестности. Любимой областью Италии для Верне стал юг. Художник несколько раз побывал в Неаполе и объездил всё южное побережье страны. Живописца интересовала природа и архитектура, а, кроме того, атмосфера итальянских городов. В изучении памятников художнику могла помочь литература того времени. Методология исследования предполагает сочетание разнообразных методов, используемых в искусствоведении и актуального для современной науки социологического подхода. В русскоязычном научном пространстве труды о творчестве Верне в целом чрезвычайно

редки, а что касается итальянского периода, то он практически полностью остается за пределами внимания отечественных исследователей. Это определило актуальность данной статьи, которая задумана как составляющая двухчастного цикла, в подробностях исследующего пребывание и деятельность Верне в Италии. В представленной части впервые на русском языке рассказывается, как происходило знакомство пейзажиста с природой и достопримечательностями различных областей Страны Возрождения и какое воздействие этот опыт оказал на сложение творческой манеры мастера, репертуара его сюжетов, образов и живописных мотивов. Статья показывает, что итальянский период стал основополагающим для становления Верне как мастера пейзажного жанра, и объясняет, почему живописец на протяжении всей последующей творческой жизни обращался к полученному в Италии опыту.

Ключевые слова:

искусство Италии, живопись XVIII века, жанр пейзажа, морской пейзаж, городские виды, художественная жизнь, образовательные путешествия, архитектура Италии, художник и заказчик, королевский заказ

Французские художники XVIII столетия никогда не пренебрегали возможностью повидать достопримечательности Италии. Лауреаты Римской премии совершали поездки на средства короля и зачастую подавали прошения о продлении своего пребывания в Риме. Если живописец не мог рассчитывать на пенсионерство, он все равно изыскивал возможности для путешествий, пользуясь благосклонностью покровителей или сопровождая кого-либо из высокопоставленных особ. Для Клода-Жозефа Верне, приехавшего в Италию на средства провансальских меценатов, путешествия оказались одним из самых ярких и действенных источников вдохновения. С самого прибытия в Рим он постоянно выезжает на природу, изучает различные места в окрестностях Вечного города, о чем мы узнаем из письма покровителю живописца маркизу де Комону от монаха-иезуита Фуке, которому было поручено ввести молодого мастера в местные художественные круги. «Господин Верне, - пишет монах, - занят своими скитаниями» [\[1, с. 19\]](#). Автор, судя по несколько укоризненному тону письма, полагал, что путешествия мешают регулярной работе его подопечного. Однако среди мастеров, живших в Италии, бытовало иное мнение.

Человеком, который настоятельно советовал Верне изучать природу на морском побережье, оказался Николас Флойгельс (1668-1737), один из самых активных и прогрессивных директоров Французской академии в Риме. Он сумел сначала снять, а затем и выкупить для Академии новую резиденцию – палаццо Манчини; смог договориться о возобновлении копирования фресок Рафаэля в Ватикане. Он также значительно расширил репертуар произведений для изучения и рекомендовал своим ученикам копировать венецианцев, особенно почитаемого им Паоло Веронезе, а также Тициана [\[2, с. 17\]](#). Флойгельс не просто признавал пользу путешествий для молодых художников, но даже настоятельно рекомендовал им основательно посмотреть Италию. О знакомстве с Верне Флойгельс сообщает в письме директору королевских строений Д'Антену от 25 ноября 1734 года: «Я повидал молодого авиньонца [...] Сделаю, все, что смогу, чтобы помочь ему; я приказал предоставить ему самое удобное место в классе рисования с модели. В Академии имеется несколько скульптур, которые ему полезно было бы изучить. Но, насколько я понимаю, это не главное для него, он – художник-маринист и практиковаться должен в морских портах...» [\[3, с. 124\]](#).

Верне в полной мере воспользовался советом Флёрье. Маршруты путешествий пейзажиста неплохо известны и в некоторой степени уже нашли отражение в научной литературе. В первой части нашего исследования, посвященной творчеству Верне в контексте пейзажной живописи Италии, мы упоминали такие фундаментальные труды, как монография Л. Лагранжа [11] и весьма полный для своего времени двухтомный каталог произведений пейзажиста, составленный Ф. Ингерсоул-Смиз [14]. Эти труды оказались полезны и при изучении настоящего аспекта темы. По-прежнему мы будем ссыльаться на статью Е.В. Дерябиной о произведениях Верне из собрания Государственного Эрмитажа [5], статью Ф. Конисби, посвященную пребыванию Верне в Италии [6], монографию Э. Бек-Саэлло «Неаполь и Франция» [7]. Из ранее не упоминавшихся исследований мы обратимся к обширной статье Х. Хаммонд, где речь идет о заказе на масштабное полотно, полученном Верне от Неаполитанского короля [8]. Х. Хаммонд рассматривает многие обстоятельства пребывания Верне в Неаполе, даются весьма любопытные исторические справки, касающиеся политического и экономического положения этой области в первой половине XVIII века.

Помимо научной литературы, основательным подспорьем стали письменные источники того времени. Это опубликованная в конце XIX – начале XX столетия «Переписка директоров Французской академии в Риме» [2], а также записки европейских путешественников, совершивших длительные поездки по Италии. Они зачастую не только описывали свои впечатления, но, зная, что найдут многих благодарных читателей, издавали труды, близкие к жанру путеводителя, наполненные очень ценным фактическим материалом. Речь о сочинениях французов Ф.-М. Миссона [9], М.-Г. де Мервиля [10], Ф. Дезена [11], Ж. Ришара [12], Ж. де Лаланда [13] и англичанина Г. Сунберна [14]. Небесполезным оказалось и обращение к «Сборнику писем, касающихся живописи, скульптуры и архитектуры», составленному любителем изящных искусств Дж.-Г. Боттари, поскольку в этот том вошло небольшое теоретическое сочинение, принадлежащее перу самого Верне [15].

Как говорилось в первой части нашего исследования, творчество Верне в очень малой степени затронуто в отечественном искусствоведении. Кроме того, многие из упомянутых выше источников впервые цитируются в русскоязычной историографии, что сообщает нашему исследованию дополнительную **новизну**.

В то же время изучение любой общественной активности художника и воздействия ее на творчество оказывается неизменно **актуальным** в контексте современного интереса к социальной истории искусства. Впечатления и практический опыт, полученные во время путешествий, входят в круг важнейших факторов, влияющих на создание и бытование художественных произведений.

Целью данного – второго – раздела исследования, посвященного пребыванию Верне в Италии, является изучение того, как происходило знакомство пейзажиста с природой и достопримечательностями различных областей Страны Возрождения и какое воздействие этот опыт оказал на сложение творческой манеры мастера, репертуара его сюжетов, образов и живописных мотивов.

1. Рим и его окрестности

Первым и главным городом, в котором Верне провел наибольшее количество времени, стал Рим. Разумеется, Верне должен был внимательно изучить памятники Вечного

города, поскольку это считалось важным аспектом образования любого художника. Посещая рисовальный класс Французской академии в Риме, Верне мог получить советы относительно того, с чем следует познакомиться в первую очередь. Тогда же молодой пейзажист начал делать зарисовки городских ансамблей и отдельных памятников. И хотя основной специализацией мастера оставался морской пейзаж, за время пребывания в Риме Верне написал несколько городских видов. Один из них – «Спортивные соревнования на Тибре» (1750, Национальная галерея, Лондон) – уже рассматривался нами в предыдущей части исследования. В собрание Лувра входят парные полотна: «Мост и замок Св. Ангела» и «Понте Ротто в Риме». Оба произведения выполнены в 1745 году, имеют почти одинаковые размеры и по всем признакам являются панданами. В обоих случаях главным «героем» полотна является Тибр с его спокойным течением, пронизанной солнцем утренней дымкой, с прибрежными скалами и, разумеется, архитектурными красотами, превращенными здесь в раму для зеркальных речных вод. Обе картины написаны в мягкой цветовой гамме с использованием большого количества земляных пигментов и добавлением зеленых и голубых оттенков в изображении неба и растительности.

На полотне с изображением замка Св. Ангела на первом плане возвышаются скалы, к которым рыбаки за сеть подтаскивают лодку. Эта сцена вполне могла бы быть помещена в морской пейзаж и является типичной для Верне. На втором полотне средний план занят изображением Понте Ротто, или Моста Эмилия – самого старого моста Рима. В 1598 году часть его обрушилась в Тибр, отчего он из функционального городского элемента превратился в достопримечательную живописную руину. Так и показывает его Верне, изображая пробивающиеся в расщелинах между камнями кустарники и развешенное местными жителями для просушки белье. На первом плане представлен каменистый берег с расположившимися на нем рыбаками, закинувшими удочку в воды Тибра. На противоположном берегу реки виднеется верхняя часть круглого античного храма Геркулеса на Бычьем форуме и прочие строения.

По этим двум произведениям можно сделать вывод, что подход Верне к архитектуре был чисто пейзажным. Мастер подробно и с удовольствием передает красоту древних сооружений, но показывает их как часть природной среды: их омывает свет и воздух, окутывает утренняя дымка, скалы и растительность образуют с ними единое целое. Для Верне оказывается очень важна атмосфера города с его контрастами: античные сооружения соседствуют с жилищами римских бедняков, посреди руин на растянутых веревках сушится белье, древние воды Тибра привлекают рыбаков в соломенных шляпах. Подобные парные пейзажи, небольшие по размеру, передающие и красоты города, и его неповторимый дух, были весьма желанным сувениром для любого европейца, совершающего традиционный тур по Италии. Имя заказчика этих парных работ нам неизвестно, однако можно предположить, что им был постоянный клиент Верне маркиз де Виллетт, поскольку в каталоге Салона 1750 года упоминается экспонировавшийся там и принадлежавший маркизу «Вид замка и моста Св. Ангела» [\[16, с. 29\]](#). На протяжении XVIII века полотна несколько раз меняли владельцев. В электронном каталоге Лувра представлена информация о том, что данные произведения прошли через руки таких крупных коллекционеров, как герцог Шуазель, принц де Конти, герцог Роан-Шабо и другие, пока не были национализированы в эпоху Революции и не составили часть собрания Лувра [\[17\]](#). Это говорит о том, что римские пейзажи Верне были высоко оценены современниками. Лагранж сообщает, что в 1753 году Верне повторил обе композиции для другого заказчика, однако местонахождение копий нам в настоящее время неизвестно [\[1, с. 201\]](#).

Окрестности Рима изобилуют достопримечательными местами, среди которых не последнее место занимают виллы, как античные, так и относящиеся к эпохе Возрождения. Под № 60 в дневниках Верне идет следующее сообщение: «Для господина де Виллетта восемь картин [...] две ... [будут изображать] сады с фигурами, одетыми по моде» [\[1, с. 329\]](#). Упомянутые два произведения находятся на данный момент в отечественных собраниях. Один хранится в Государственном Эрмитаже, носит название «Вид в парке» и изображает парк виллы Людовизи. Другой находится в ГМИИ им. А.С. Пушкина и представляет виллу Памфили. Оба полотна датированы 1749 годом, притом что заказ, как известно из записных книжек, был сделан в 1746-м.

Вилла – особый топос в итальянской культуре. Это место безмятежное и прекрасное, предназначенное для отдыха и развлечений, что не входит в противоречие со сложившимся в эпоху Античности представлением о загородной усадьбе. Вилла досталась в наследство последующим эпохам, которые, «ощущая ностальгию по утраченному античному раю, превратили виллу в землю обетованную, далекую от забот и грехов современности и по-прежнему населенную древними богами» [\[18, с. 98-99\]](#). Вилла получает законченную структуру, складывается набор необходимых для загородного поместья элементов. Еще Петрарка «последовательно обосновал, что на вилле надо жить летом, она должна быть окружена тенистым садом (парком) с сумрачными гrotами, шумными, бурливыми фонтанами (источниками), дающими радость владельцу; с непременным мостом, перекинутым над «стремительным потоком» [...], здесь обязан возвышаться Парнас и звенеть Кастальский ключ, а обязательными обитателями виллы отныне вновь станут античные боги и Музы» [\[19, с. 19\]](#). Вилла стала и одним из любимых топосов в театре второй половины XVII–XVIII веков.

Вилла Памфили, построенная в 1644–1652 годах, представляет собой масштабный дворцово-парковый ансамбль, главной доминантой которого является изящный трехэтажный дворец, увенчанный бельведером. Место пользовалось известностью, привлекало как профессиональных художников, так и любителей. Произведение Верне изображает парковую перспективу. Освещенное солнцем белое здание виллы становится композиционным и смысловым центром. Далекий дворец воспринимается как желанная и счастливая обитель, к которой ведет широкая аллея. С одной стороны от нее находится коридор из тенистых боскетов, с другой – пологий холм, заросший деревьями и кустарниками, огороженный невысокой стеной с вазонами. Полотно по своей структуре сравнимо с эскизами к театральным декорациям, которые создавались итальянскими мастерами, обладавшими в ту эпоху настоящей монополией в области сценографии. Семейства Бибиена, Галлиари, братья Валериани получили известность не только в Италии, но и далеко за пределами своей родины. Итальянская театральная культура захватила Европу, однако за самыми яркими впечатлениями такого рода путешественники продолжали ехать в Страну Возрождения. Весьма вероятно, что Верне, побывав в знаменитых итальянских театрах, обратил пристальное внимание на оформление сцены. Полотно мастера оказывается близко таким, например, композициям театрального декоратора Дж. Валериани, как лист № Г-772 из собрания ГМУ «Архангельское», где роскошный дворец показан со стороны регулярного парка. Вилла, к которой сходятся парковые дорожки, обладает одновременно статусом и светского, и сакрального сооружения. Расположенная среди садов, доминирующая в окружающем ее пространстве, вилла воспринимается как своего рода святилище. Если здание виллы должно было быть изображено на заднике, «то кулисам с левой стороны соответствует череда трельяжных арок или боскетов, между которыми теснятся высокие деревца, похожие на кипарисы. Перед арками приплясывают и музицируют на своих постаментах

Сатиры. С правой стороны также идет череда кипарисов, посаженных в вазоны и поставленных на постаменты. Здесь же находятся две трельяжные арки, сильно развернутые на зрителя, так что становится видно начало тенистого прохладного коридора, образованного зеленью, обвившей трельяжную сетку» [\[18, с. 99-100\]](#).

Полотно Верне строится сходным образом. При этом на первом плане, как на сцене, происходит какое-то занимательное действие: аббат раскланивается с дамами, двух прогуливающихся кавалеров сопровождает собака, слуга в переднике тащит корзину.

Парное к рассмотренному полотно, изображающее виллу Людовизи, также в какой-то степени напоминает театральную декорацию. На первом плане здесь оставлено довольно обширное пространство, где вольготно чувствуют себя фигуры, включающие мужчин, женщин, детей, слуг и животных. Фонтан слева и уходящая резко в перспективу стена дворца справа вполне могут рассматриваться в качестве кулис. Слева же вдали уходит ряд кипарисов, но мы видим только их верхушки, поскольку пространство замкнуто стеной живой изгороди. Здесь уместно вспомнить, что сады зачастую использовались как место для спектаклей под открытым небом. Перспективы садовых дорожек, фланкированных скульптурой и окультуренными растениями, пространства, окруженные зеленью и украшенные фонтанами, превращались в декорации для балетов и праздничных представлений. В самом символическом мышлении XVIII века театр и сад соприкасались, превращаясь в явления сходного характера.

Весьма вероятно, что обе рассмотренные композиции Верне, изображающие конкретные и до сих пор узнаваемые места в окрестностях Рима, создавались не без оглядки на театральную культуру, с которой мастер мог близко познакомиться в Италии, посещая театры разных городов во время своих передвижений по стране.

Были и другие достопримечательные места в окрестностях Рима, привлекавшие просвещенную публику и, в частности, художников. Верне много времени провел в Тиволи. Располагающаяся на окраине этого города вилла была тогда уникальным местом для молодых художников. Ж. Ришар (1720-?), путешественник, побывавший в Тиволи в 1760-х годах, оставил об этом месте весьма любопытные заметки, достойные цитирования. О здании виллы он пишет: «Этот большой дворец необитаем и оставлен хозяевами на попечение сторожа, который извлекает из этого всю возможную выгоду. Римляне и даже иностранцы снимают там комнаты и прекрасно проводят время» [\[12, с. 419\]](#). Это вполне объясняет, почему как преподаватели, так и ученики Французской академии в Риме, а также их гости постоянно посещали виллу. Проживание там стоило недорого, а возможность беспрепятственно рисовать величественную архитектуру и роскошную природу запущенного парка была весьма ценной для молодых художников. Поскольку вилла оставалась заброшенной на протяжении почти всего XVIII века, возможно, что и Верне жил именно там.

Сам город Тиволи уже в XVIII столетии был самым посещаемым «местом паломничества для художников и литераторов со всей Европы» [\[20, с. 24\]](#). Здесь на возвышенности находится прямоугольный в плане ионический храм, относящийся к середине II века до н.э., а также знаменитый круглый храм Сивиллы I века до н.э., многократно запечатленный мастерами кисти. Река Анио, падающая с высоты в 115 метров, низвергается вниз, где под скалой скрывается грот Нептуна. Карл Верне, сын нашего героя, утверждал, что именно его отцу принадлежит честь открытия грота, куда якобы до Клода-Жозефа никто не добирался. Обвязав себя веревкой, Верне рискнул спуститься в грот и исследовать его глубины [\[1, с. 20\]](#). Это, разумеется, нельзя никак подтвердить,

однако неоспоримым является тот факт, что памятники Тиволи многократно служили моделью мастеру.

Уже рассмотренный нами в предыдущей части исследования «Пейзаж во вкусе Сальватора Розы» из ГМИИ им. А.С. Пушкина представлял собой изображение окрестностей Тиволи. Античные памятники этого древнего города и окружающую его природу Верне начал писать еще в 1730-х годах. К 1738 году относится «Храм Сивиллы в Тиволи» из частного собрания в Великобритании. Это совсем небольшое полотно размером 43,2x34,4 см изображает знаменитый круглый храм вблизи, в том виде и состоянии, в котором сооружение находилось в указанные годы. Не упустил художник и знаменитое миндальное дерево, выросшее внутри древнего толоса. Это дерево прожило долгую жизнь. Его можно видеть и на рисунке Ж.-О. Фрагонара, относящемся к 1760 году (Музей искусства и археологии, Безансон). За несколько десятилетий миндальное дерево стало достопримечательностью, о которой упоминали путешественники. Так, Жером де Лаланд, астроном и, надо сказать, человек вхожий в среду художников писал в своей книге «Путешествие француза по Италии»: «Считается, что выросшее в центре [храма] большое миндальное дерево, листва которого дополняет архитектуру, имеет в себе что-то живописное» [\[13, с. 157\]](#).

Скалы и возвышающаяся над ними архитектура написаны в теплой, песочно-коричневой гамме, тогда как задний план тает в голубоватой дымке, создавая ощущение простора и бесконечности дикой природы. Этот изящный этюд доказывает, что Верне занимался архитектурными штудиями, понимая необходимость таковых и для мариниста.

В 1737 году Верне создает картину под названием «Водопады в Тиволи» (Художественный музей Кливленда, США). Это масштабный пейзаж, охватывающий панораму окутанных дымкой скал и ниспадающих потоков воды. Гору справа венчает архитектура античного города, словно появившаяся естественным образом из дикого камня. Хотя это изображение реального исторического места, мастер имеет право сам выбрать главного «героя». Здесь протагонистом становится вода. Ее живое, бес покойное, многоступенчатое движение контрастирует с величественной неподвижностью скал. Потоки ныряют между валунов, пенятся и переливаются различными оттенками зеленого и синего. В то же время Верне, как обычно, не отказывается от стаффажа. На первом плане рыбаки забрасывают удочки в бурную воду и разбирают улов. Чуть дальше на скалах расположилась компания пастухов с собакой. Одежда этих людей своей простотой отсылает к тем временам, когда в храмах Тиволи еще поклонялись языческим божествам. Но особенно любопытно изображение водяных птиц. В правой части картины почти на первом плане помещаются две цапли, одна из которых стоит на скальном выступе, а другая, расправив крылья, парит над водой. Дальше можно видеть скользящих по воздуху чаек.

На полотне «Вид Тиволи» 1748 года из Малого дворца в Париже архитектуре уделяется намного больше внимания. На фоне неба четко выделяется знаменитый храм Сивиллы, остальные элементы архитектуры, как и скалы, уступами спускаются вниз. Справа пенится и грохочет водопад. Данный пейзаж с его облачным небом, тревожными птицами и сухим деревом на первом плане, явно выполнен не без оглядки на Сальватора Розу.

Совершенно романтическим характером обладает пейзаж под названием «Поток, или Водопады в Тиволи» (1735-1740, Лувр, Париж). Вид на утес Тиволи открывается из-под природной арки, образованной скалами. Эта часть картины носит, несомненно, сочиненный характер, поскольку таких аркообразных скал в Тиволи нет, однако Верне мог встречать их во время путешествий по югу Италии. Эти причудливые образования

служат опорой для цепляющейся за них растительности и приютом для рыбаков и селян, один из которых держит под уздцы навьюченного ослика. В отличие от остальных персонажей, отдыхающих и не замечающих происходящего в природе, селянин с осликом смотрит на необыкновенный развернувшийся перед ним вид. Скала с руинами античных сооружений затянута серой пеленой. Из собравшихся туч хлещут косые струи дождя. При этом часть неба остается совершенно чистой, и лучи солнца заливают кажущийся белоснежным город на заднем плане, ревущие и пенящиеся водопады и часть скальных «арок». Это замечательный пример объединения в одном полотне эстетики «возвышенного» и «прекрасного». В предыдущей части исследования мы цитировали Э. Бёрка, который связывал ощущение «возвышенного» с предметами, внушающими зрителю ужас, а «прекрасного» – со спокойствием и благородствием [\[21, с. 72\]](#). Увлекательность подобного контраста художники прекрасно осознавали и до выхода в свет сочинения Бёрка. Недаром и сам Верне нередко создавал парные произведения, изображающие бурю и безмятежный штиль. Помещая оба мотива на одно полотно, Верне делает контраст еще более впечатляющим. А узнаваемое место, где разворачивается природное действие, убеждало зрителя в реальности происходящего.

Верне использовал сделанные в Тиволи зарисовки и позднее, помещая знаменитый круглый храм в сочиненные пейзажи, например, на скалу на морском побережье, как в картине «Морской пейзаж с храмом Сивиллы в Тиволи» (1746, Художественный институт, Миннеаполис). Здесь античный памятник в окружении кипарисов возвышается прямо над спокойными водами залива.

То, что в ту или иную картину помещались мотивы, которых не было в конкретном пейзаже, не должно удивлять. Сочетание элементов, позаимствованных из различных реальных видов, располагающих иногда очень далеко друг от друга, не смущало зрителя того времени. Этот прием прекрасно коррелировал с идеей «исправления» недостатков, свойственных, как считалось, природе. Еще в XVII столетии один из ранних французских теоретиков Ш.-А. Дюфренуа (1611-1668) писал, что «наиболее важная задача живописи уметь выделить самое прекрасное из созданного природой и наиболее существенное для природы» [\[22, с. 8\]](#). Еще более известный теоретик А. Фелибьен следует в своих рассуждениях той же логике: художник должен не просто подражать природе, но и уметь выбирать лучшее в ней. Разумеется, помочь в этом должно хорошее знание Античности [\[23, с. 2\]](#). «Природа обычно несовершена в создании частных объектов [...] поскольку случайности препятствуют воплощению ее замыслов» [\[23, с. 20\]](#). Но в своих замыслах она совершенна, объясняет Фелибьен, заставляя вспомнить Платона и его учение об эйдосах. Именно замысел природы художник должен уметь разгадать и воплотить в своем искусстве – так, как это делали античные скульпторы. Тем не менее, природа является для художников «источником красоты, который они не исчерпают вовек» [\[23, с. 21\]](#), а «опыт и размышления без конца открывают что-то новое в эффектах Природы» [\[23, с. 21\]](#). Реализовывать подобную концепцию можно было на разных уровнях: исторические живописцы по примеру античного мастера Зевксиса старались сочетать лучшие части природных творений, дабы получить изображение идеала; пейзажисту также не возбранялось сочетать по своему разумению природные и даже рукотворные, например архитектурные, мотивы. Путешествия и работа с натуры становились для мастера важным этапом сбора материала, который позже можно было использовать, варьируя и преобразуя реальные виды, если, конечно, заказ не подразумевал точное изображение какой-либо местности, что нередко встречалось и имело в Италии весьма распространенную традицию. Мы увидим, что и к ней Верне приобщился во время своих путешествий.

2. Неаполь и другие места юга Италии.

Верне предпринимал довольно далекие путешествия, покидая Рим на периоды времени до нескольких месяцев. Особенno привлекал его юг Италии. К 1737 году относится его первое путешествие в Неаполь. По мнению Э. Бэк-Саэлло Верне был практически засинателем прижившейся среди французских мастеров традиции совершать путешествие в Неаполь, исследовать окрестности города и достопримечательности области [\[7, с. 121\]](#). Исследовательница отмечает, что в литературе имеются расхождения относительно времени первого пребывания Верне в Неаполе: Л. Лагранж указывает 1735 год, тогда как Ф. Ингерсоул-Смуз – 1737-й. Э. Бэк-Саэлло склонна соглашаться со вторым предположением. Эта дата подтверждается упоминанием о путешествии Верне в письме монаха-иезуита Фуке, опубликованном Ф. Конисби [\[6, с. 135\]](#). Кроме того, известно, что в конце 1736-го или в самом начале 1737 года в Рим прибыл покровитель молодого художника граф де Кинсон, и Верне должен был сопровождать его в поездке на юг, продолжавшейся с марта по май. Именно тогда путешественники могли наблюдать извержение Везувия.

Второе путешествие Верне в Неаполь состоялось в самом начале 1740-х годов: известно, что в январе 1742 года художник испытывал затруднения с оформлением дорожного паспорта, который позволил бы ему выехать из Неаполя в Рим [\[7, с. 123\]](#).

В 1745 году Верне опять находится в Неаполе, на этот раз в свадебном путешествии, а в 1746 году – вероятно, по приглашению маркиза де Лопиталя – вновь посещает город, где получает заказ от Неаполитанского короля Карла III на изображение королевской охоты.

Заметим, что, путешествуя, изучая достопримечательности итальянских городов, Верне мог опереться на довольно обширную франкоязычную литературу, например, «Большой исторический словарь» Л. Морери, очередное издание которого вышло в 1732 году [\[24\]](#). Словарь этот переиздавался с завидной регулярностью, а потому был легко доступен и имел широкую известность в среде просвещенных читателей. Данная книга не являлась путеводителем, однако Неаполю отведена здесь довольно обширная глава, содержащая историческую справку и перечисление основных памятников.

Были известны в то время и записки путешественников, например, «Новое путешествие по Италии...» Ф.-М. Миссона, вышедшее в двух томах в 1691 году. Миссон, предпринявший свою поездку в 1688-м, подробно описывает особенности переезда из Рима в Неаполь, дает советы по поводу лучшего преодоления дороги, выбора гостиниц, в которых можно разместиться по пути и в самом городе. Надо думать, эта информация еще не совсем устарела на момент путешествия Верне. Миссон описывает и природные красоты Неаполя, уделяя внимание окружающим его горам и, разумеется, Везувию, перечисляет дворцы, церкви, фонтаны и другие достопримечательности города, говорит о захоронениях и памятных надписях, которые можно увидеть в сакральных сооружениях Неаполя. Упоминает Миссон и об античных руинах, а также «для пользы молодых художников» перечисляет наиболее интересные картины, «которые можно увидеть в церквях, монастырях и других доступных местах» [\[9, с. 299\]](#). Несомненно, это были полезные сведения, которые могли пригодиться Верне, хотя речь идет исключительно о картинах религиозного содержания.

Говорит Миссон и о других замечательных местах в окрестностях Неаполя, таких как Позилиппо, Поццуоли, озеро Аньяно, «Собачий грот» и т.п. Для такого активного

путешественника, как Верне, старающегося ничего не упускать во время своих поездок, описания Миссона, краткие, но насыщенные информацией, должны были представлять интерес.

Другой путешественник, М.-Г. де Мервиль, литератор по основному роду деятельности, превратил свое «Путешествие» в яркое и красочное описание празднеств, спектаклей и атмосферы различных итальянских городов [\[10\]](#).

В 1699 году вышло «Новое путешествие по Италии» Ф. Дезена, «содержащее точное описание всех провинций, городов, примечательных мест и островов» [\[11\]](#). Дезен – чрезвычайно основательный автор, он приводит все известные ему сведения античного времени о том или ином городе, затем переходит к событиям недавней истории и только после этого обращается к современности и сохранившимся достопримечательностям. Так, например, после соответствующих сведений по истории Неаполя Дезен рассказывает о существующих укреплениях города – замках, затем о дворцах, церквях и монастырях. Дезен не просто перечисляет памятники, но указывает, на какие именно детали убранства и по какой причине следует обратить особое внимание. Пожалуй, из всех перечисленных источников труд Дезена более всего напоминает путеводитель, который можно использовать, совершая экскурсии по итальянским городам.

Все это современная Верне, достаточно известная литература, к которой обращались тогда заинтересованные путешественники и которая могла привлечь его внимание.

Итак, в 1737 году Верне едет на юг, посетив, разумеется, не только сам Неаполь, но и все, что возможно, в его окрестностях: города Мизено, Сорренто, Поццуоли и Кастелламаре, мыс Позилиппо, озера Лукрино и Аверно, острова Низита и Капри, а также многие другие замечательные места. Во время этого путешествия Верне видел и изобразил извержение Везувия, зарисовки которого он использовал, работая над масштабными полотнами в своей мастерской. Так, на картине из Лувра, созданной между 1740 и 1750 годами, жизнь Неаполя показана на фоне вулкана, выпускающего столб огня и облако дыма. Панорама включает в себя застроенную домами широкую набережную и часть Неаполитанского залива. Это, по выражению Е.В. Дерябиной, настоящий «портрет итальянского города», дополненный «жанровыми сценками со множеством подробностей повседневной жизни» [\[5, с. 47\]](#). В окне изображенной справа старинной башни сушится белье, у ее подножия прогуливается благородная публика, трудится рабочий люд, сидят нищие, играют дети. К набережной с ее повозками и пешеходами пришвартовано множество лодок. На воде шлюпки окружают ставший на якорь корабль. Верне как никто другой умеет показать естественное сосуществование вечной природы и человеческой повседневности. Люди ведут свою обычную жизнь и не обращают внимания на грозное дыхание вулкана, за исключением старика на первом плане. Облокотившись на каменную тумбу набережной, он созерцает открывающийся вид на огнедышащую гору.

К этому масштабному произведению существует пандан, изображающий Неаполь с другой точки зрения. Везувий остается за спиной зрителя, а перед ним открывается вид на залив и город. Как и на предыдущем полотне, первый план занят изображением набережной, заполненной самой разнообразной публикой: медленно бредет старушка в черном платье, ведут светские беседы гуляющие аристократы, шагает солдат с ружьем, идет куда-то семейство простолюдинов, движется повозка. Справа беседуют, сидя, местные жители, рядом с ними дети играют с поросятами. Ближе к воде рыбаки занимаются своими лодками и сетями, бедняки разводят огонь, а народ набирает воду

из фонтана, расположенного у подножия крепостной башни Кастель дель Ово. Все эти сценки, каждая из которых могла бы послужить сюжетом небольшого жанрового полотна, несомненно, были зарисованы Верне с натуры. В коллекции Лувра хранится альбом, полный подобных набросков. К сожалению, не существует его точной датировки, однако ничто не препятствует предположению, что этот альбом, а возможно, и многие ему подобные создавались Верне во время его путешествий по Италии. В альбоме из Лувра можно видеть рыбаков в лодках с сетями и веслами, докеров, занятых погрузкой и выгрузкой товаров, бедняков, собравшихся у огня, над которым висит котел, каменщиков, играющих детей и даже турок в чалмах и халатах. Эти быстрые зарисовки с натуры переносят нас в мир портовой жизни с ее пестрым населением.

Море на полотне находится в абсолютном покое, по его глади скользят лодки, вдалеке стоит на якоре корабль. Весь задний план занят панорамой Неаполя. Теснящиеся строения взбираются по склону горы, на вершине которой возвышается монументальный Кастель Сант-Эльмо – звездообразный в плане замок, отстроенный в XVI столетии.

Сохранилось несколько рисунков, доказывающих, что Верне внимательно изучал архитектурные достопримечательности Неаполя, а также старался проникнуться атмосферой этого города. В Лувре хранится сделанный, очевидно, с натуры рисунок с изображением еще одного неаполитанского замка – Кастель Нуово. Это сооружение, возведенное в XIII веке, обладает всеми признаками средневековой фортификационной архитектуры: мощными зубчатыми башнями, толстыми стенами, узкими бойницеобразными окнами. Верне очень точно зарисовывает все детали крепости, легкими штрихами намечая окружающий ее пейзаж.

Еще больший интерес представляет рисунок из Музея библиотеки Моргана, изображающий площадь Франции перед замком Кастель Нуово. На этом листе замок служит лишь колоритным фоном для изображения городской жизни. Под навесами идет торговля, открыты двери местной таверны, городские жители беседуют и едят, движутся повозки, играют дети. Очевидно, что атмосфера города была интересна Верне не менее, нежели архитектурные достопримечательности.

Уже находясь снова в Риме мастер по сделанным зарисовкам и полученным впечатлениям создавал виды других знаменитых мест юга Италии. Примерами могут служить «Утро в Кастелламаре» (ок. 1750, частное собрание) и «Вид Сорренто» (1745-1750, Музей Прадо, Мадрид). Как писал один из путешественников XVIII века, «Кастелламаре ди Стабиа, довольно протяженный город, расположенный по краю залива и защищенный с юга высокими горами, которые так близко подступают к берегу моря, что едва оставляют узкое пространство для домов, многие из которых помещены с большой смелостью и вкусом на менее крутых склонах» [\[14, с. 55\]](#). Верне пишет городок с такого ракурса, что жилые дома практически не видны – хорошо просматриваются лишь портовые укрепления с возвышающимся над ними маяком. Горы действительно подходят совсем близко к морю, а местами вдаются в него. На узком пространстве побережья сидят рыбаки, вдоль отвесной скалы бредут ослики со своими погонщиками. Верне имел особое пристрастие к переходным состояниям природы, его работы зачастую делались циклами, где каждое полотно соответствует определенному времени суток. В данном случае пейзаж окутан желто-оранжевым светом восходящего солнца и легкой дымкой еще не рассеявшимся тумана. На этом золотом фоне корабли, лодки и человеческие фигуры смотрятся темными силуэтами. Графичность парусника с тонкими мачтами и просвечивающими насквозь сетями контрастирует с живописным окружением.

«Вид Сорренто» из Прадо изображает изящную публику, прибывшую в лодке под сень

знаменитых изогнувшихся арками скал, тех самых, которые Верне использовал в самых разных композициях. Сам город виднеется под одной из арок – легкие белые силуэты архитектурных сооружений, тающие в морской дымке. На первом плане расположились музыканты с нотами, флейтой и мандолиной. В компании ступающих на берег посетителей выделяется пара: кавалер в красном галантно сопровождает даму в пышном белом платье. Следом за ними двое молодых людей на руках сносят на берег девушку в синем и золотом, а дальше в лодке под балдахином готовится к высадке прочая публика. Автор одного старого путеводителя по Прадо Ф.-Х. Санчес Кантон называет это полотно «Галантной сценой» [\[25, с. 221\]](#); и не случайно, поскольку в картине неожиданно просматривается диалог с творчеством А. Ватто, в частности, с «Отплытием на остров Киферу» (1717, Лувр, Париж). Даже поза кавалера в красном, изображенного на картине Ватто, зеркально повторяется у Верне, только у него кавалер обращен к нам лицом, а не спиной. Это не удивительно, ведь Верне изображает не отплытие, а прибытие молодой компании на прекрасный остров. Проходя через величественную природную арку, юноши и девушки вступают на благословенную землю. Да и сидящие на земле музыканты напоминают многочисленных героев Ватто – участников камерных концертов в садах и парках. Вполне возможно, что Верне были доступны гравюры с произведений родоначальника галантного жанра. В частности, «Паломничество на остров Киферу» было гравировано в 1733 году Н. Тардьё. Разумеется, эстамп разошелся не только по Франции, но и оказался в коллекциях итальянских любителей изящного.

Французский исследователь Ф. Муро указывает на «Концерт» Джорджоне как на источник вдохновения для многих подобных сцен у Ватто [\[26, с. 452\]](#). Картина Джорджоне была куплена в 1671 году по желанию Людовика XVI и вошла в королевское собрание живописи, а поскольку Клод Одран III, один из учителей Ватто, с 1704 года был хранителем коллекций Люксембургского дворца, он имел возможность познакомить своего ученика с находящимися там шедеврами. В картину Верне расположившиеся на траве музыканты пришли от Ватто. Однако они захватили с собой инструменты, присутствовавшие в картине Джорджоне, – флейту и мандолину. Таким образом, Верне не только соединяет впечатления от реальной итальянской природы – достопримечательных скал Сорренто – с фантазийной галантной сценой, вдохновленной творчеством французского художника, но и передает обходным путем весточку о картине великого венецианца эпохи Возрождения.

Во время последнего путешествия в Неаполь мастер, как уже говорилось, получил заказ от неаполитанского монарха Карла III на пейзаж под названием «Королевская охота на озере Патрия» (1746, Национальный музей Каподимонте, Неаполь) [\[8, с. 121\]](#). Французский посланник маркиз де Лопиталь, присутствовавший на этой охоте, попросил мастера изготовить для него копию, которая была готова в 1749 году и попала в Версаль. Сохранилось письмо другого участника мероприятия, маркиза де Пюизеля, с описанием происходившего. Такие охотничьи вылазки, пишет маркиз, «устраиваются на озерах с участием большого количества лодок. В них располагаются стрелки – придворные, удостоившиеся королевского приглашения. Лодки выстраиваются в одну линию, образуя подобие полумесяцев по краям. Количество водоплавающих птиц на этих озерах невероятно» [\[7, с. 123\]](#). Далее маркиз сообщает: стрельба ведется столь яро, что имеется риск и для людей попасть под пулю. Неизвестно, принимал ли Верне лично участие в этой охоте, но он наверняка наблюдал его со стороны. Картина имеет сильно вытянутый по горизонтали формат, что позволило показать протяженность спокойной водной глади. На первом плане действительно показаны выстроившиеся в длинный ряд лодки со всей расположившейся в них благородной публикой, включая дам в роскошных

нарядах. Разумеется, изображения людей в лодках, несмотря на малый размер, были портретными. Исследователи давно обнаружили среди фигур как самого Карла III, так и, например, маркиза де Лопиталя. Вдалеке голубеют горы и темнеет полоса побережья, однако большая часть полотна отведена небу. Дымок, поднимающийся над лодками, свидетельствует о прогремевших выстрелах, поднявших в воздух множество птиц. Художник применяет довольно любопытный прием: темной полосе воды внизу соответствует темная полоса туч на самом верху полотна. Это ограничивает пространство и придает картине определенную замкнутость, как будто мы наблюдаем сцену охоты из-под театрального занавеса.

Э. Хаммонд полагает, что в этом заказе имела место политическая программа, призванная подтвердить права короля Карла III на неаполитанский престол, полученный монархом только в 1735 году по прелиминарному миру, заключенному по завершении Войны за польское наследство. По выражению Э. Хаммонд, с этого полотна начался «амбициозный живописный тур по территориям, удерживаемым Бурбонами на итальянском полуострове» [\[8, с. 123\]](#). Кроме того, в Неаполитанской области большие земельные участки – охотничьи угодья, поместья и т.п. – становились собственностью короля (*siti reali*). Местная аристократия была заинтересована в том, чтобы новому монарху отошло как можно меньше таких земель. Король же, напротив, желал ослабить еще существующие в этих краях феодальные традиции и превратить Неаполитанское королевство в централизованное государственное образование. Присваиваемые короной поместья «включали в себя обширные сельские территории, находящиеся под прямым королевским управлением. [...] Работы художников, включая Жозефа Верне, Франческо Лиани, Антонио Себастьяни да Капрарола, были призваны увековечить новые *siti reali*» [\[8, с. 125\]](#).

В смысловом плане данная картина Верне связана с другой, очень похожей, отражающей те же геополитические процессы и написанной в том же 1746 году. Речь о полотне «Вид Капраролы» (1746, Художественный музей, Филадельфия), которое неожиданно отправляет нас на 60 километров к северо-западу от Рима. Этот вид, заказанный для матери Карла III Елизаветы Фарнезе, имеет очень схожий формат и размер. Вытянутая по горизонтали композиция изображает склон Монте-Чимино с расположенным на нем городком Капрарола, главной доминантой которого является масштабная и лапидарная по архитектуре вилла-крепость Фарнезе. Высшее общество, прогуливающееся на природе, сошло, словно боги, с этого величественного Олимпа, чтобы на время оказаться среди простых смертных, таких как пастух и пастушка, пасущие здесь своих коз. Елизавета Фарнезе получила это поместье в собственность в 1731 году после смерти последнего герцога Пармского вместе с прочими владениями, включая Парму и Пьяченцу. Карл Бурбон оказывался, таким образом, наследником данных территорий. Бурбоны, впрочем, не могли чувствовать себя здесь совершенно непринужденно. Испанские войска были отправлены в Парму для контроля ситуации. Пришлось Елизавете Фарнезе платить постоянную дань папскому престолу, чтобы быть уверенной в признании своих прав со стороны Ватикана. В подобных обстоятельствах программный характер обоих произведений Верне, призванных прославить власть Бурбонов, вполне понятен.

Можно видеть, что путешествия за пределы Рима принесли Верне исключительную пользу. Мастер получил возможность пополнить образование в области древней и современной архитектуры, изучить природные красоты южного побережья, выполнить множество зарисовок с натуры, которые он будет использовать и позже – уже возвратившись во Францию. Выше анализировались произведения, где изображены

поддающиеся идентификации места, однако в эти же годы создаются бесчисленные морские пейзажи спокойного и бурного характера: полдневные, утренние, вечерние иочные, со скалами, кораблями и прибрежными строениями. Несмотря на то что определить, какие именно участки побережья изображаются, весьма затруднительно, в данных работах воплотилась природа и дух итальянского юга.

Еще один существенный момент заключается в том, что в Неаполе пейзажист привлек внимание высокопоставленных заказчиков: не только Карла III, но и французских аристократов, которые могли дать художнику весьма ценные рекомендации после его возвращения на родину.

Заключение

В 1754 году в Риме было опубликовано «Письмо Жозефа Верне молодым людям, которые посвятили себя изучению пейзажа или марины» [\[15, с. 622-625\]](#). Поскольку письмо было напечатано вскоре после отъезда мастера из Италии, а написано, вероятно, еще раньше, его можно считать чем-то вроде обобщения опыта, полученного Верне за годы жизни в стране Возрождения. Письмо занимает всего четыре страницы и касается исключительно художественной практики. Начинает Верне сразу с главного: «Самый простой и надежный способ [овладеть мастерством], – утверждает он, – это писать и рисовать с натуры» [\[15, р. 622\]](#). Мы знаем, что Верне делал рисунки с натуры с самого начала своего пребывания в Риме, поскольку еще в письме архитектору Ж.-Б. Франку он упоминал, что в Риме «имеются самые прекрасные виды для рисования» [\[27, р. 43\]](#). Верне указывает, на каком расстоянии от натуры следует помещаться художнику, чтобы работать с удобством. Он отмечает, кроме того, что на пленэре копировать натуру нужно очень точно, а любые «исправления» можно внести уже в мастерской, где художник компонует работы, с одной стороны, пользуясь натурыми зарисовками, а с другой – руководствуясь своими представлениями о прекрасном. Для лучшего понимания натуры Верне предлагает постоянно сравнивать природные объекты между собой, что позволит научиться схватывать тонкие отличия: например, в колористическом строе растительности, где зеленый цвет деревьев отличается от зелени трав и кустарников. Верне описывает, как лучше передавать отражения в воде, как показывать различные времена суток, как изображать особенности состояния атмосферы и т.п. В заключении он подчеркивает, что именно наблюдая природу, возможно понять верное соотношение вещей между собой, идет ли речь о колорите, перспективе или еще о чем-либо.

Письмо было задумано как маленький свод советов начинающим пейзажистам, поэтому Верне не пишет здесь о впечатлениях, полученных от посещения различных мест Италии. Однако это своего рода итог итальянского путешествия: художник транслирует коллегам свой долгий опыт работы с натуры, полученный именно в Италии. Оказавшись во Франции, мастер будет и дальше работать с натуры: этого потребует поистине гигантский королевский заказ на изображение всех главных портов страны. Но итальянские впечатления отнюдь не канут в прошлое: о них будет помнить не только сам художник, но и его заказчики. Аркообразные скалы, увиденные в Италии, появляются даже в таких поздних работах, как «Купальщицы» (1787, Лувр, Париж). Итальянский пейзаж со скалами и кипарисами под названием «Утро на берегу. Отъезд рыбаков» (1766, Лувр, Париж) был заказан маркизом де Лабордом уже во Франции для его замка Меревиль. Дневники мастера содержат подтверждение живучести итальянских мотивов в творчестве Верне. Например, в 1764 году сын герцога Бедфорда заказал пейзаж «с высокими скалистыми горами, водопадами и [живописными] стволами деревьев» [\[1, с. 343\]](#), что явно отсылает к видам Тиволи, которые Верне с таким энтузиазмом писал в

Италии. Очень похожий заказ на полотно со скалами и водопадами делает в 1774 году английский аристократ по фамилии Шелборн [\[1, с. 351\]](#).

Оригинальные полотна итальянского периода очень ценились во французской художественной среде. Если после смерти первоначальных заказчиков происходила распродажа их собраний, полотна Верне уходили обычно за довольно высокую цену. Так, например, в 1765 году было распродано собрание де Виллетта, на котором рассмотренные нами виды вилл Памфили и Людовизи были проданы за 1302 ливра [\[1, с. 327\]](#), а две марины 1748 года создания ушли за 3635 и 2710 ливров соответственно [\[1, с. 470-471\]](#). В эти годы во Франции за историческую картину размером 22x18 футов была назначена цена в 6000 ливров, за полотно 17x13 футов – 5000 ливров, а за работу размером 12x9 футов следовало платить 4000 ливров [\[28, с. 7\]](#). За портрет в рост полагалась оплата в 4000 ливров, за поколенный – 2500 ливров, а поясные и оплечные оценивались в 1500 ливров [\[29, с. XVII\]](#).

Добавим к этому, что еще долгое время после возвращения Верне во Францию с его картин итальянского периода снимались гравюры. Так, например, «Праздник на Тибре» (1750, Национальная галерея, Лондон) и «Вид Сорренто» (1745–1750, Музей Прадо, Мадрид) были гравированы П.-Ж. Дюре после 1766 года.

Хотя возвращающемуся во Францию Верне предстояла очень масштабная работа по выполнению королевского заказа на изображение главных портов Франции, и живописец успешно вольется во французскую художественную среду, будет работать на многочисленных заказчиков и выставляться в Королевских салонах и на частных выставках, можно сказать, что итальянский период стал основополагающим для его становления как мастера пейзажного жанра.

Библиография

1. Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle : les Vernet / par Léon Lagrange, avec le texte des livres de raison. Paris: Librairie académique, 1864. – 504 p.
2. Hercenberg B. Nicolas Vleughels. Peintre et directeur de l'Académie de France à Rome. Paris: Léonce Laget, 1975. – 260 p.
3. Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec des surintendants des bâtiments / Ed. A. De Montaiglon. Tome 9: 1733-1741. Paris: Noël Charavay, 1899. – 496 p.
4. Ingersoll-Smouse F. Joseph Vernet, peintre de marine (1714-1789): étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son oeuvre peint, avec trois centcinquante-sept reproductions. V. 1-2. Paris: E. Bignou, 1926. – 315 p., 285 p.
5. Дерябина Е.В. Картины Жозефа Верне в Эрмитаже. К истории коллекции // Западноевропейское искусство XVIII века. Публикации и исследования. Сборник статей. Л.: Искусство, 1987. С. 47-55.
6. Conisbee F. Salvator Rosa and Joseph Vernet // The Burlington Magazine. 1973. № CXV (115). Рр. 789-794.
7. Beck-Saiello E. Napoli e la Francia: i pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes. Roma: "L'ERMA" di BRETSCHNEIDER, 2010. – 296 p.
8. Hammond H. Landed identity and the Bourbon Neapolitan State: Claude-Joseph Vernet and the politics of the siti reali // New Approaches to Naples, c. 1500-1800: The Power of Place / eds. Helen Hills and Melissa Calaresu. Farnham: Ashgate, 2013. P. 121-146.
9. [Misson M.] Nouveau voyage d'Italie, avec un memoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage. Tome 1-2. La Haye: H. Van Bulderen, 1698. 451+471

- pp.
10. [Merville Guyot de M.] *Voyage Historique d'Italie...* T. 1-2. A la Haye: Chez M. G. de Merville, 1729. – 624 p.; 483 p.
 11. [Deseine Fr.] *Nouveau voyage d'Italie : contenant une description exacte de toutes ses provinces, villes et lieux considérables. Partie 1-2.* Lyon: J. Thioly, 1699. 416+456 pp.
 12. [Richard J.] *Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce...* V. 6. Paris: Chez Delalain, 1770. – 509 p.
 13. Lalande G. de. *Voyage d'un français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766.* T. 5. Venise: Chez Desaint, 1769. – 467 p.
 14. [Swinburne H.] *Voyage de Henri Swinburne dans les Deux Siciles, en 1777, 1778, 1779 et 1780.* V. 3. Paris: De l'imprimerie de Didot l'ai^{ne}, 1785. – 463 p.
 15. Recueil des lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Écrites par les plus grands maîtres et les plus illustres amateurs qui aient paru dans ces trois arts depuis le XVe siècle jusqu'au XVIIIe ; publiées à Rome par Bottari en 1754. Paris: Galerie de Tableaux, 1817. – 637 p.
 16. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand salon du Louvre. Paris: Impr. Collombat, Impr. Hérisson, Impr. des bâtimens du roi, 1750. – 32 p.
 17. Le Pont et le château Saint-Ange à Rome-Louvre site des collections [Электронный ресурс]. Дата просмотра 12.05.2025.
 18. Агратина Е. Из истории русско-европейских художественных связей. Театральный декоратор Джузеппе Валериани и его время. Александр Рослин в европейской и русской художественной среде XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2019. – 672 р.
 19. Тучков И.И. Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2008. – 1072 р. EDN: NPUBWX.
 20. De Los Llanos, J. Tivoli. *Variations sur un paysage au 18e siècle // Dix-huitième siècle.* 2018. 50(1). Pp. 23-40. <https://doi.org/10.3917/dhs.050.0023>.
 21. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. – 237 с.
 22. Fresnoy du Ch.-A. *L'art de peinture traduit en français, enrichy de remarques & augmenté d'un dialogue sur le coloris.* Paris: N. Langlois, 1673. – 402 p.
 23. Félibien A. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes: augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture. Avec La vie des architectes.* T. 1. Trévoux: Impr. de S. A. S., 1725. – 377 p.
 24. [Moreri L.] *Le grand dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane.* T. 2. P. 2. Lyon: J. Gyrin et B. Rivière, 1683. – 562 p.
 25. Sanchez Canton F.-J. *Guías del Museo del Prado. I. Salas de pintura francesa.* Madrid: Tipografía de archivos, 1925. – 29 p.
 26. Moureau F. *L'Italie d'Antoine Watteau, ou le rêve de l'artiste // Dix-huitième Siècle.* 1988. № 20. C. 449-458.
 27. Marcel A. *La jeunesse de Joseph Vernet, peintre de Marines // Mémoires de l'Académie de Vaucluse. Deuxième série.* T. XV (1). Avignon: François Seguin, Imprimeur-éditeur, 1915. Pp. 2-44.
 28. Locquin J. *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.* Т. дис. факультет lettres, университет Париж. Paris: H. Laurens, 1912. – 502 p.
 29. *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi*

(1709-1792): inventaires des collections de la couronne / Ed. F. Engerand. Paris: E. Leroux, 1900. – 764 p.

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 «Философия и культура» статье, как автор условно отразил в заголовке («К.-Ж. Верне (1714-1789) в Италии. Путешествия и знакомства») и уточнил в целеполагании, является творческий опыт, который приобрел французский живописец К.-Ж. Верне (1714-1789) в жанре пейзажа за время своего пребывания в Италии (в объекте исследования) в итальянской художественной среде второй половины XVIII в. Очевидно, с просветительскими целями автор помещает теоретическое содержание в канву увлекательного исторического повествования, сохраняя свойственную художественной литературе живость языка в научно-популярном стиле. В связи с чем, программа исследования раскрывается путем редукции высказываний автора.

Заявленная автором цель исследования («изучение того, как происходило знакомство пейзажиста с природой и достопримечательностями различных областей Страны Возрождения и какое воздействие этот опытоказал на сложение творческой манеры мастера, репертуара его сюжетов, образов и живописных мотивов») достигнута, намеченные задачи решены. На основе решенных задач, автор приходит к выводу, что «итальянский период стал основополагающим» для становления Верне как мастера пейзажного жанра. Автор отмечает, что в Италии полностью складывается творческая манера Верне, его сюжетный репертуар, основные творческие приемы, даже предпочтения относительно размера и формата полотен, качества художественных материалов, что отражено в записных книжках мастера, подтверждая, в том числе, и мнение Е. В. Дерябиной. Выводы автора хорошо обоснованы и заслуживают доверия.

Таким образом, предмет исследования рассмотрен в представленной статье на высоком теоретическом уровне, что позволяет рекомендовать её к публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования основывается на принципах комплексности обобщения эпистолярных источников о жизни и творчестве французского мастера пейзажа К.-Ж. Верне (1714-1789), подкрепленных компаративным искусствоведческим анализом полотен самого художника и его современников, с которыми он встречается во время своего пребывания в Италии. В целом авторский методический комплекс (элементы сравнительно-исторического, историко-биографического, историко-текстового, критического и искусствоведческого анализа, объединенные обобщением) вполне релевантен решаемым познавательным задачам.

Актуальность выбранной темы автор поясняет слабой изученностью в российском историческом искусствоведении места французского мастера пейзажа К.-Ж. Верне в итальянской художественной среде второй половины XVIII в. Безусловно, задача восполнения обнаруженного в российской науке пробела является достаточным основанием для проведения представленного в статье исследования.

Научная новизна, состоящая в обобщении факторов влияния итальянской художественной среды на мастерство и творческое кредо К.-Ж. Верне, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор постарался выдержать научно-популярный, что, учитывая гармоничное сочетание интересных теоретических сведений и живого,

разворачивающегося в художественной манере повествования, следует отнести к сильной стороне статьи, совмещающей в себе научные и просветительские цели.

Структура статьи прозрачно раскрывает логику изложения результатов научного поиска в хронологической последовательности событийной повествовательности.

Библиография в достаточной мере емко и основательно раскрывает проблемное поле исследования.

Апелляция автора к оппонентам корректна и, исходя из цели исследования, вполне достаточна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Философия и культура» и после небольших оформительских правок может быть рекомендована к публикации.

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Мэй Ц. Опера Кирилла Владимировича Молчанова «А зори здесь тихие» как лирико-документальное высказывание о войне // Философия и культура. 2025. № 5. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.5.74526 EDN: SZQVWH URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74526

Опера Кирилла Владимировича Молчанова «А зори здесь тихие» как лирико-документальное высказывание о войне**Мэй Цзевэнь**

ORCID: 0009-0000-5861-9314

кандидат искусствоведения

аспирант; институт Виды искусства (музыкальное искусство); Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова

121357, Россия, г. Москва, р-н Фили-Давыдково, ул. Инициативная, д. 6 к. 1, кв. 149



✉ 912876563@qq.com

[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0757.2025.5.74526

EDN:

SZQVWH

Дата направления статьи в редакцию:

19-05-2025

Аннотация: Настоящая статья посвящена изучению оперы Кирилла Владимировича Молчанова «А зори здесь тихие» (1973) как художественного произведения, отражающего тему Великой Отечественной войны в музыкально-драматической форме. Объектом анализа выступает музыкальный текст оперы, основанный на одноимённой повести Бориса Васильева, а также система персонажей и их сценических реплик. Предметом исследования являются средства музыкальной выразительности, применяемые композитором для создания образов женского героизма, коллективной памяти и эмоциональной правды. Опера рассматривается не только как сценическое произведение, но и как форма культурной презентации исторического события, музыкальное пространство памяти о поколении, пережившем войну. Творчество Владимира Молчанова представляет особый научный интерес как яркий пример художественного осмысления военной темы в контексте русской и китайской

музыкальных традиций конца XX – начала XXI века. В работе применены методы комплексного художественного анализа, включающие музыкально-стилистический, структурно-драматургический и интонационный подходы. Используется сопоставительный метод, направленный на анализ отечественной версии оперы и китайской интерпретации, что позволяет выявить национально-культурные различия в трактовке военной тематики. В контексте междисциплинарного подхода используются принципы культурологии, музыкальной семиотики и теории памяти. Научная новизна работы заключается в интерпретации оперы К.В. Молчанова как лирико-документального высказывания, в котором традиционная модель героизации заменена на эмоционально достоверную, интимно-исповедальную форму. Впервые проанализированы сцены с вокальными партиями Васкова, Женьки, Риты, а также хоровые фрагменты как художественные маркеры коллективной памяти. Установлено, что речевая интонация, полистилистика, монтажная драматургия и отсутствие арийного пафоса приближают оперу к кинематографическому языку. Сделан вывод, что «А зори здесь тихие» – это не просто обычная музыкальная драма, а форма музыкального реквиема, в которой звучащая интонация становится носителем исторической правды и транслятором памяти поколений. Данное исследование открывает новые перспективы в области современной музыки.

Ключевые слова:

опера, Кирилл Молчанов, театр, женский героизм, музыкальная память, интонация, речитатив, полистилистика, драматургия, культурная память

Кирилл Владимирович Молчанов (1922–1982) занимает особое место в истории советской музыки как композитор, для которого искусство было не просто ремеслом, а формой жизненного служения. Он родился в Москве в 1922 году в музыкальной семье, что во многом предопределило его творческий путь. Уже в раннем возрасте будущий композитор оказался погруженным в мир звуков и художественного выражения, впитав в себя лучшие традиции отечественной музыкальной школы.

В 1949 году Молчанов окончил Московскую консерваторию по классу композиции у профессора А. Александрова. Его дипломная работа – опера «Каменный цветок» по мотивам сказов П. Бажова – стала ярким примером синтеза народной поэтики и современного музыкального языка. Эта опера была поставлена на сцене музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, что сразу вывело композитора в число молодых, но уже признанных авторов.

Свою деятельность Молчанов сочетал не только с композиторским, но и с организаторским трудом: в 1951–1956 годах он занимал должность секретаря правления Союза композиторов СССР. Позднее, в 1973–1975 годах, он стал директором Большого театра, что свидетельствовало о высоком уровне доверия к его художественному и административному авторитету [\[12\]](#).

Наряду с оперным и симфоническим наследием, всенародную любовь ему принесли лирические и массовые песни, такие как «Огней так много золотых», «От людей на деревне не спрятаться», «Вот солдаты идут», «Сердце, молчи» и другие. Эти произведения исполнялись артистами как академического направления, так и в жанре эстрады, что говорит о широте его аудитории и универсальности музыкального языка.

О масштабе личности Молчанова говорил и дирижёр Фуат Мансуров, подчеркнувший: «Он никогда не был равнодушным. Всё, что он делал, он делал по высшему классу» [\[12\]](#). Эти слова подтверждают не только высочайший профессионализм композитора, но и его принципиальную установку на искренность, эмоциональную вовлечённость и художественную честность.

Одним из наиболее ярких произведений в творчестве композитора стала опера «А зори здесь тихие», написанная в 1973 году по мотивам одноимённой повести Бориса Васильева. Это сочинение стало своего рода кульминацией его обращения к теме войны, трагической и героической одновременно. Причём сам композитор использовал музыку, ранее написанную им к одноимённому фильму, частично включив её в оперную партитуру [\[11\]](#).

С первых шагов в композиторской карьере Молчанов продемонстрировал стремление к синтезу лиризма и драматизма, поиску выразительных музыкальных средств для передачи сложных человеческих чувств. Его творчество отличает гуманистическая направленность: в центре внимания композитора всегда была человеческая судьба, внутренняя борьба личности, нравственные ориентиры времени. Как справедливо отмечает Б. Мукосей, «все, что он делал, он делал по высшему классу» [\[12\]](#).

Основной сферой интересов Молчанова был музыкальный театр. Именно в этом жанре он смог раскрыться как художник, способный соединить традиции и инновации, психологизм и эпическую широту, современную тематику и вечные вопросы бытия. Его оперы охватывают широкий спектр сюжетов – от адаптаций классики до драматических рассказов о судьбах простых людей. Особое внимание композитор уделял военной тематике, понимая её не только как хронику подвигов, но и как пространство трагического размышления о цене человеческой жизни.

Оркестровое письмо Молчанова также заслуживает особого внимания. В его партитурах оркестр выполняет не просто сопровождающую, а выразительно-психологическую функцию. Он создает атмосферу, усиливает драматизм, рисует звуками образы войны: барабанная дробь имитирует стрельбу, медные фанфары возвещают о наступлении, а лирические эпизоды оркестра – воспоминания, мечты, утраты [\[6\]](#).

Следует подчеркнуть, что Молчанов стремился к максимальной выразительности при минимальных средствах. Это особенно ярко проявляется в его склонности заменять традиционные арии на вокальные монологи, встраивая в ткань оперы воспоминания, внутренние диалоги, интонации разговорной речи. Благодаря такому подходу создается эффект присутствия, интимности, сопричастности слушателя происходящему на сцене.

На фоне других советских композиторов его подход к теме войны особенно выделяется тонкостью и психологизмом. Опера «Неизвестный солдат», как отмечается в исследовании О. Жарской, приближается по жанровой природе к траурной оратории или реквиему. В центре – не героическая победа, а внутренняя стойкость, готовность к жертве, боль и бессмертие памяти [\[6\]](#).

Военная тематика в советской культуре стала одним из центральных направлений художественного осмысления XX века, особенно в период Великой Отечественной войны и после неё. Искусство того времени выполняло не только эстетическую, но и мобилизационно-идеологическую функцию: оно вдохновляло, укрепляло дух, формировало образ врага и героя. «Когда идёт война, музы умолкают» – эта древняя формула была решительно опровергнута творчеством советских композиторов,

писателей, режиссёров, которые работали в условиях острого дефицита времени, ресурсов и безопасности, но с огромным внутренним подъёмом [\[10\]](#).

Военная тема стала своего рода моральной категорией в советской культуре. Она означала не просто набор исторических событий, но переживание народного подвига, страдания, трагедии и победы. Именно поэтому эстетическая задача заключалась не только в отражении, но в преображении реальности, её художественном переживании с высокой «эмоциональной температурой» [\[2\]](#).

Музыка в годы войны звучала не только со сцены, но и в окопах — «овевала окопную жизнь солдата», вдохновляя его и служа опорой в тяжелейших испытаниях [\[3\]](#). Песни типа «Синий платочек» или «Катюша» становились неформальными гимнами, напоминанием о доме и Родине. Однако гораздо более значительным стало стремление к созданию крупной музыкально-драматургической формы, в частности оперы, способной выразить масштаб исторической трагедии.

К. В. Молчанов — один из тех композиторов, кто воспринял военную тему как личную и творческую миссию. Из восьми его опер четыре посвящены Великой Отечественной войне: «Ромео, Джулietta и тьма» (1963), «Неизвестный солдат» (1967), «Русская женщина» (1969) и «А зори здесь тихие» (1973). Сам композитор подчёркивал: «Для меня главная тема творчества — борьба против войны, против фашизма».

Особое место в его творчестве занимает опера «Неизвестный солдат», поставленная в Большом театре СССР в 1967 году. Изначально она называлась «Брестская крепость» и была написана по одноимённой повести С. С. Смирнова. Однако уже на этапе подготовки к постановке, по предложению самого Молчанова, она получила более обобщённое название. Как подчеркивал Б. А. Покровский, режиссёр спектакля, герои в постановке не имели имён — они стали символами, «людьми с большой буквы», воплощающими образ советского воина, защитника Родины [\[4\]](#).

Эта символизация и универсализация героизма характерны для всей эстетики Молчанова. В опере «А зори здесь тихие», поставленной в 1973 году в г. Фрунзе, композитор соединил реалистическое повествование с эмоциональной напряжённостью кинематографа. Он прибегает к «наплывам» — приёмам, типичным для кино, что позволяет усилить внутреннюю драму персонажей. Музыкальная ткань насыщена воспоминаниями, обрывками памяти, монтажной драматургией, позволяющей раскрыть душевные переживания героинь войны [\[10\]](#).

Сюжет оперы — это трагическая история девушек-зенитчиц, погибших при выполнении боевого задания. Несмотря на жанровую принадлежность, в произведении нет патетической риторики. Напротив, здесь царит интимная лирика, человеческое тепло, тонкое психологическое проникновение. Композитор показывает войну глазами женщин, делая акцент на хрупкости, уязвимости и одновременно невероятной внутренней силе героинь. По мнению исследователей, именно эмоциональная искренность, личное переживание композитора, прошедшего через войну, становятся источником подлинного звучания его музыки [\[5\]](#).

Одним из характерных признаков авторского стиля Молчанова является использование коллажной и полистилистической техники. В опере «Зори здесь тихие» он органично соединяет авторскую музыку с фольклорными и массовыми песенными интонациями, звучанием патефонных записей, цитатами из произведений Исаака Дунаевского и

Генделя [\[8\]](#). При этом подобные включения не выглядят механически вставленными: они становятся драматургически мотивированными элементами музыкального пространства, подчёркивающими исторический контекст и усиливающими эмоциональное воздействие.

Композитор мастерски работает с вокальными партиями. Его героини – Рита, Женя, Соня, Лиза – получают индивидуальные музыкальные характеристики. Например, образ Жени Комельковой раскрывается через простой городской вальс и песню на стихи К. Симонова «Жди меня», что придаёт героине одновременно наивную чистоту и трагическую обречённость [\[9\]](#). Лиза Бричина звучит в протяжных, напевных фразах, близких к народной песне, а Соня Гурвич – в романсе с интонациями Блока и Генделя, что подчёркивает её поэтичность и возвышенность [\[24\]](#).

К. Молчанов работает с военной темой не как с материалом для прославления героизма, а как с пространством памяти, боли и личной трагедии. Это отчётливо видно в смене фокуса: его герои – не «подвиг», а человек в войне. Так, в «Неизвестном солдате» он отказывается от имён персонажей – вместо них звучат символические обозначения: Командир, Комиссар, Женщина, Мальчик. Тем самым опера становится не рассказом о конкретных событиях, а музыкальным мемориалом, посвящённым всем безымянным героям [\[10\]](#).

Аналогичная интонация сохраняется и в опере «А зори здесь тихие», написанной на основе одноимённой повести Б. Васильева. Здесь, как подчёркивает автор исследования, Молчанов использует кинематографические приёмы, фрагментированную «монтажную драматургию», «наплывы» воспоминаний, приёмы нелинейного повествования, чтобы приблизить звучание к внутренней речи и памяти героинь [\[23\]](#).

В этом заключается основная особенность подхода Молчанова: он гуманизирует оперу о войне, делая её пространством для личной, интимной исповеди. Его оперы не обвиняют и не возвеличивают – они свидетельствуют. Это свидетельство не требует пафоса, потому что его сила – в искренности [\[16\]](#).

Как справедливо замечает И.В. Серебрякова, «театр способен показать героев крупным планом, проникнуть в их внутренний мир» [\[14\]](#). Именно к этому стремится Кирилл Молчанов в опере «А зори здесь тихие», представляя не просто эпизод сражения, а драму жертвенности, личного подвига и памяти.

Таким образом, Молчанов не просто продолжает традицию оперы на военную тему, заложенную в 1940-е годы Кабалевским, Прокофьевым или Дзержинским, – он переформатирует саму структуру повествования. Он заменяет документальность художественной реконструкцией внутреннего мира, ставит в центр не хронику, а переживание, не исторический факт, а человеческую память, в которой война живёт не как победа, а как рана.

Такое осмысление военной темы связано и с изменениями в обществе. К 1960–1970-м годам от поколения победителей к поколению потомков переходит задача не только помнить, но и понимать войну. Молчанов предлагает именно такое понимание – не внешнее, а внутреннее, не риторическое, а эмоциональное.

Музыка в военных условиях служит не только эстетическим, но и воспитательным средством. Эту идею органично развивает К. Молчанов, превращая оперу «А зори здесь тихие» в эмоционально насыщенную форму культурной памяти. То, что романс Женевки из этой оперы до сих пор включается в официальные программы военных концертов,

говорит о прочной интеграции его музыки в современный патриотический канон [22].

Опера Кирилла Молчанова открывается за сценой — хоралом «В небе зори...», в котором хор, как голос памяти, интонирует мотивы расставания, неоконченности, утраты. Мелодическая простота, размежеванное движение и отсутствие драматической кульминации придают вступлению характер эпиграфа к трагедии, музыкального лейтмотива непрожитой жизни. Тем самым композитор сразу обозначает не пафос, а лирическое размыщление, противопоставляя индивидуальной трагедии масштабное героическое повествование. (рис. 1)

Рисунок 1. Начальные такты хора за сценой «В небе зори...» (Andante) как музыкальный эпиграф к опере К.В. Молчанова «А зори здесь тихие»

В этом фрагменте особенно ясно реализуется заявленная в работе научная новизна: Молчанов формирует лирико-документальный язык оперы, в котором музыкальный материал становится способом эмоционального свидетельства, а хор — коллективным носителем памяти, а не просто драматическим персонажем.

Главным героем оперы становится старшина Федот Евграфыч Ваксов — образ, вобравший в себя национальные представления о простом русском солдате. Его партия построена на интонациях разговорной речи и фольклорных песенных структурах, в частности, на мелодике, приближенной к жанру «коломыйки» [91]. Ваксов — человек, трагически расколотый на «две войны»: внешнюю, связанную с боевыми потерями, и внутреннюю, глубоко личную — потерю сына, предательство близкого человека. Эта двойственность раскрывается в вокально-драматическом монологе, представляющем собой исповедь-переживание, лишённую оперного пафоса, но насыщенную психологической правдой [91].

Сценический образ Ваксова развивается не линейно, а через монтажную структуру, в которой воспоминания, обращения к самому себе, диалоги с другими персонажами чередуются, создавая эффект кинокадров. Это отсылает к общей эстетике Молчанова, в которой опера сближается с кинематографом как искусством памяти. Именно поэтому финальная сцена с монологом «четверо девчонок было...» воспринимается как

проклятие, молитва и присяга одновременно, отражающая трагическую стойкость русского народа.

Эпизод вокальной партии Васскова («Цветочки... хм...») иллюстрирует одно из ключевых выразительных средств К.В. Молчанова — речевая драматургия, в которой музыкальная ткань тесно сплетена с живой интонацией. Отказ от арийной выразительности в пользу разговорной пластики, акцент на интоационных переломах внутри одной фразы, резкие динамические контрасты позволяют композитору показать психологическую подвижность персонажа, его переход от размышлений к приказу. Таким образом, музыкальный язык Васскова выступает не как оперная условность, а как аутентичное звучание человека войны. (рис.2)

Рисунок 2. Фрагмент вокальной партии Васскова («Цветочки... хм...») из оперы К.В. Молчанова «А зори здесь тихие»

Особое внимание композитор уделяет женским образам — пяти девушкам-зенитчицам, каждая из которых обладает не только индивидуальным музыкальным тематизмом (лейтмотивом), но и ярко выраженной социокультурной ролью. Рита Осянина, например, показана как архетип матери и жены — фигура, несущая на себе след национального женского кода жертвенности. Её трагическая линия усиlena наличием мотива материнства и молчаливой силы.

Один из кульминационных моментов оперы — вокальный монолог Риты с обращением «Нас не нужно жалеть...» — представляет собой пример того, как Молчанов сознательно переосмысливает традиционную арийную структуру в пользу исповедального речитатива. Построенный на триолях и лаконичном аккордовом сопровождении, этот эпизод сближает оперу с жанром музыкального реквиема. Плавность мелодии, речевая интонация и подчеркнутая пауза между фразами создают атмосферу последнего слова, звучащего не как героическая декларация, а как прощальный завет поколения. (рис.3)

Таким образом, Молчанов предлагает новую форму музыкального высказывания о войне: не пафосную и парадную, а интимно-личностную, в которой опера становится актом свидетельства, а не постановкой.

9

3 РИТА

*) Нас не нужно жалеть, ведь и мы нико.го не жа.ле.ли.

Мы пред вами, жи.вы.ми, как пред го.сподом бо.гом чи.сты.

На жи.вых по.рыже.ли от кро.ви и гли.ны ши.не.ли, на мо.

Рисунок 3. Эпизод вокального высказывания Риты «Нас не нужно жалеть...» как пример лирико-документального интонационного строя в опере К.В. Молчанова «А зори здесь тихие»

Женя Комелькова — персонаж контрастный, бойкая, вольная, играющая роль «своего парня». Однако именно её романс на стихи Константина Симонова «Жди меня...» становится музыкальной осью воспоминания и надежды, подчёркивая хрупкость жизни и силу любви. Лизавета Бричкина, напротив, тиха, фольклорно наивна, а Соня Гурвич — интеллигентна, поэтична. Эта «палитра характеров» показывает разнообразие женских лиц войны, объединённых идеей долга и стойкости. Их образы — не просто персонажи, а символы культурного кода поколения.

Один из самых выразительных сценических моментов оперы К.В. Молчанова «А зори здесь тихие» — эпизод, в котором Женя Комелькова, сбросив сапоги, взбирается на стол и начинает исполнять канкан. Музыкальная ткань эпизода стилизована под характерный ритм и гармонию французского кабаре: быстрый темп, аккордовые всплески, скачкообразные мелодические движения в верхнем регистре и выразительные синкопы моментально отсылают к жанру. (рис.4)

Музыка буквально «вскакивает» вместе с героиней: вертикальные аккорды в фортепиано, яркие остинатные фигуры, акценты на слабые доли — всё это создаёт эффект танцевального вызова, дерзкого движения, которое вступает в контраст с общей трагической интонацией оперы.

Однако данная сцена не является развлекательной вставкой. Напротив, она играет важную характерологическую и символическую роль. Женя Комелькова предстает не просто весёлой или эксцентричной — в этот момент раскрывается её внутренняя борьба: через хулиганство и насмешку она отвоёвывает себе пространство жизни, свободы, собственной независимой женской энергии. Танец становится способом сопротивления страха, попыткой удержать жизнь в её привычных, мирных, почти беззаботных формах —

пусть даже в форме канкан.

Это также важнейшая точка в музыкальной драматургии оперы. Композитор сознательно противопоставляет моторную пластику танца последующему сдержанному, трагическому развитию действия. Таким образом, канкан Женьки оказывается не просто вставкой, а контрастным психологическим всплеском, после которого трагедия обретает ещё большую глубину. Молчанов прибегает к приёму полистилистики, подчёркивая, что героиня ещё полна жизни — и именно это делает её смерть особенно острой.



Рисунок 4. Танец Женьки (канкан) как музыкально-сценическая характеристика персонажа в опере К.В. Молчанова «А зори здесь тихие»

В эпизоде с танцем Женьки на столе (канкан) К.В. Молчанов прибегает к выразительной полистилистике, вводя стилизованные элементы французского кабаре в музыкальную ткань оперы. Танец, построенный на аккордовой пульсации и синкопированном ритме, оказывается не просто сценической выходкой, а средством раскрытия характера героини, её жизнелюбия, внутренней дерзости и сопротивления страха. Именно через это музыкальное «преувеличение» композитор показывает хрупкость мира, в котором героиня ещё смеётся, пока над ней уже нависает гибель.

Опера Тан Цзяньпина основана на той же повести Бориса Васильева, что и опера Молчанова. Однако в трактовке персонажа Женьки акцент смешён в сторону романтической драмы и личной страсти, выраженной через интимные монологи, эмоциональные диалоги и образное, почти кинематографическое оформление сцен.

Так в опере Тан Цзяньпина, Женька поёт в любовной линии с полковником, которую Молчанов полностью исключает.

Часто повторяются лирические фразы: «Женька, моя маленькая девочка», «я не могу быть с тобой, но люблю тебя», «пусть борода царапает лицо», «ты всегда в моем сердце» — всё это превращает героиню в эмоционально насыщенный, но менее коллективный образ.

Мотив песни «Катюша» используется как символ героизма и памяти, но встраивается в лирику, а не драму жертвы, как у Молчанова.

В финале Женька трагически погибает, ведя врага к обрыву — но финал строится на романтическом и символическом звучании, а не на внутренней стойкости и долгге.

Сравнение с оперой Тан Цзяньпина, поставленной в Китайском национальном центре исполнительских искусств в 2015 году, позволяет выявить важную грань в подходе К.

Молчанова. Если в китайской версии центральный образ Женьки приобретает романтическое измерение, насыщенное эмоциональной лирикой («моя маленькая девочка», «я люблю тебя, но не могу быть с тобой»), то у Молчанова она остаётся фигурой народного героизма, коллективной памяти и жертвенного подвига. В этом смысле, художественное решение Молчанова значительно ближе к жанру реквиема, нежели к романтической опере.

Проведённое сопоставление русской и китайской оперных версий показывает, что именно в опере Молчанова появляется новая форма музыкальной героизации, в которой интимность, внутренний надлом и сдержанная речь становятся выразителями исторической боли. Это подтверждает нашу гипотезу о лирико-документальной модели оперы, в отличие от более традиционной любовной драмы в версии Тан Цзяньпина.

Важное значение имеют и второстепенные роли, такие как Кирьянова — «ангел-хранитель» отряда, молчаливая защитница и фигура скрытого сопротивления. Её драматургическая функция — сдерживать хаос и сохранять общность, что особенно явно проявляется в сцене, где она не выдаёт тайну Риты, рискующей жизнью ради ребёнка [\[19\]](#).

Эстетика спектакля, построенного по принципам монтажного театра, подчинена задаче приближения к документальности. Сценография лаконична, грим минимален, костюмы — точные копии военной формы, а сценическая пластика лишена оперной манерности. Всё это способствует полному эффекту присутствия, который, по мысли автора, делает оперу доступной массовому зрителю, но не упрощённой [\[20\]](#).

Финальная реплика Васкова («Четверо девчонок было... Пусть поколения знают») становится в опере кульминацией художественного высказывания. Крик героя, за которым следует трагически сдержанный речитатив, превращается в обращение к будущему, в музыкальную форму памяти. Повторяющаяся фраза «пусть поколения знают» звучит в унисоне с аккордовым нажимом, приближаясь к музыкальному траурному маршу, что превращает этот эпизод в своего рода реквием всему поколению ушедших на войну. Через этот финал реализуется концептуальная новизна оперы: она становится не только сценическим действием, но и лирико-документальной моделью исторического сознания, в которой художественный звук становится способом хранения и передачи памяти. (рис.6)



Рисунок 5. Финальный монолог Васкова «Четверо девчонок было...» как музыкальное обращение к потомкам в опере К.В. Молчанова

С художественной точки зрения «Зори здесь тихие» — это не просто опера о войне. Это опера о памяти, о женских лицах героизма, об утратах, которые не становятся громкими

трагедиями, но сгорают в молчании, в коротких монологах, в музыкальных репликах. В этом и заключается художественная сила произведения Молчанова — он не воспевает подвиг, а переживает его заново, музыкально. Именно такой подход и составляет предмет научной новизны: в опере реализуется не просто патриотическая программа, но создается жанрово-гибридная форма художественной реконструкции травмы, в которой театр, музыка и историческая память соединяются.

Таким образом, произведение Кирилла Молчанова «Зори здесь тихие» можно интерпретировать как оперу-реквием, в которой каждый герой, независимо от масштабности роли, является голосом эпохи, частью коллективного портрета, закодированного в интонациях, интонациях, движении и молчании. В этом смысле опера не теряет актуальности и продолжает быть формой общения между поколениями, способом передачи не даты — а чувства, не хроники — а боли, что и делает её исключительным явлением в музыкальной культуре советского времени.

Научная новизна исследования заключается в интерпретации оперы К.В. Молчанова «А зори здесь тихие» как лирико-документального музыкального высказывания о войне. Впервые показано, что в опере реализуется уникальная модель музыкальной героизации, в которой интимность, речевая интонация и внутренняя драма заменяют традиционную арийную структуру и пафос. Сравнительный анализ с китайской версией оперы выявил специфику отечественного подхода к художественной памяти и женскому героизму.

Проведённый анализ оперы К.В. Молчанова «А зори здесь тихие» позволяет сделать вывод о принципиально ином подходе композитора к воплощению военной темы в музыкально-сценическом искусстве. В отличие от патетических и победных моделей оперы, характерных для послевоенного периода, Молчанов создаёт лирико-документальное высказывание, в котором трагическая правда войны передаётся через интимную исповедь, фрагменты памяти, речевые интонации и контрастную полистилистику.

Особое внимание в работе было уделено музыкальным характеристикам образов: Васков предстаёт как носитель двойной эмоциональности — командир и отец, свидетель и участник трагедии; женские образы — Женяка, Рита, Соня и другие — раскрываются через лирические, иногда фольклорно окрашенные эпизоды. Танец Женяки (канкан) и хоровое вступление «В небе зори...» служат не только выразительными сценами, но и структурными рамками, объединяющими прошлое и настоящее, жизнь и память.

Библиография

1. А зори здесь тихие... К 100-летию со дня рождения Б. Л. Васильева // Московская государственная консерватория им. А.Г. Шнитке : официальный сайт. – 2024. – URL: <https://www.schnittke-mgim.ru/news/?id=1875> (дата обращения: 14.05.2025).
2. А зори здесь тихие // TvoxBro.com : афиша и культурные события. – 2024. – URL: <https://www.tvoxbro.com/affiche/theaters/event/a-zori-zdies-tikhie> (дата обращения: 14.05.2025).
3. А зори здесь тихие : афиша спектакля 9 мая 2024 года // Мариинский театр : официальный сайт. – 2024. – URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2024/5/9/3_1900/ (дата обращения: 14.05.2025).
4. Алымова, К. В. Отражение последствий Великой Отечественной войны в музыке / К. В. Алымова // Война и мир в Отечественной и мировой истории : материалы международной научной конференции, в 2 т. Посвящается 75-летию Победы в Великой Отечественной

- войне, Санкт-Петербург, 27 марта 2020 года. Том 2. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2020. – С. 44-48. – EDN FQEWSI.
5. ГАСК и Валерий Полянский. Опера "Зори здесь тихие" (14 мая 2025, Концертный зал Чайковского) // Музыкальное обозрение. – 2025. – URL: <https://muzobozrenie.ru/gask-i-valerij-poljanskij-opera-zori-zdes-tihie-14-maja-2025-koncertnyj-zal-chajkovskogo/> (дата обращения: 14.05.2025).
6. Жарская, О. Тема Великой Отечественной войны в жанре оперы в творчестве композиторов России / О. Жарская // Юность Большой Волги : Сборник статей лауреатов XXI Межрегиональной конференции-фестиваля научного творчества учащейся молодежи, Чебоксары, 30 мая 2019 года. – Чебоксары : Бюджетное образовательное учреждение Чувашской Республики дополнительного образования "Центр молодежных инициатив" Министерства образования и молодежной политики Чувашской Республики, 2019. – С. 205-210. – EDN RCWKYV.
7. Журова, С. Возрождение "Зорь": почему опера Молчанова снова выходит на сцену // Независимая газета. – 2022. – 20 сентября. – URL: https://www.ng.ru/culture/2022-09-20/7_8544_renaissance.html (дата обращения: 14.05.2025).
8. Зори здесь тихие // Культура.РФ : официальный портал о культуре в России. – 2023. – URL: <https://www.culture.ru/events/4692334/zori-zdes-tikhie> (дата обращения: 14.05.2025).
9. Лаптев, Е. С. Опера К.В. Молчанова "А зори здесь тихие": характерные особенности художественных образов // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 1 (84).
10. Левиновский, В. Я. Великая Отечественная война на страницах оперных партитур / В. Я. Левиновский // Музыка в современном мире : наука, педагогика, исполнительство : Сборник статей по материалам XVI Международной научно-практической конференции, Тамбов, 14 февраля 2020 года / Редколлегия: О.В. Немкова, О.В. Генебарт, Е.О. Казьмина. – Тамбов : Тамбовское областное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова", 2020. – С. 116-137. – EDN OAUIDT.
11. Молчанов, К. В. Зори здесь тихие... : опера в двух частях : клавир / либретто К. Молчанова по повести Б. Васильева. – Москва : Советский композитор, 1978. – 199 с.
12. Мукосей, Б. И. Кирилл Молчанов. "Зори здесь тихие" : аннотация к компакт-диску MEL CD 10 02247. – Москва : Мелодия, [б. г.]. – 8 с. – Текст на рус., англ. и франц. яз.
13. Опера "А зори здесь тихие": новые творческие решения // Томскфил.ру : новости культуры Томска. – 2024. – URL: <https://tomskfil.ru/news/opera-zori-zdes-tihie-novye-tvorcheskie-resheniya/> (дата обращения: 14.05.2025).
14. Серебрякова, И. В. Образ защитника Отечества в театральном искусстве в XIX-XX вв / И. В. Серебрякова // Военный академический журнал. – 2022. – № 3 (35). – С. 131-138. – EDN ZFQSDO.
15. Тан, Цзяньпин. А зори здесь тихие: вокальные ноты к оригинальной опере Китайского национального центра исполнительских искусств / сценарий Ван Фан, музыка Тан Цзяньпина. – Пекин, 2015. – 49 с.
16. Федоров, М. В. Музыкальное воспитание в системе обучения и подготовки офицеров ВС РФ / М. В. Федоров // Вестник адъюнкта. – 2020. – № 4 (10). – С. 15. – EDN WCHBZB.
17. Шарипова, М. А. Женские образы в повести Б. Васильева "А зори здесь тихие..." / М. А. Шарипова // Ученые записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. Серия гуманитарно-общественных наук. – 2016. – № 4 (49). – С. 51-55. – EDN XGXEHV.
18. Шишкин, В. А. Антропология личности старшины Васкова и девушек в повести Бориса

- Васильева "А зори здесь тихие..." / В. А. Шишкин // Россия и мировые тенденции развития : Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Омск, 13-15 мая 2021 года. – Омск : Омский государственный технический университет, 2021. – С. 127-140. – EDN BRYNWZ.
19. Kirill Molchanov – Performances of The Dawns Here Are Quiet // Operabase : international database of opera performances. – 2023-2025. – URL: <https://www.operabase.com/kirill-molchanov-a2155063/en> (дата обращения: 14.05.2025).
20. Khokhrina, Ekaterina. Boris Vasil'ev's And The Dawns Here Are Quiet...: Between Realism And Idealism. Master's Thesis. University of North Carolina at Chapel Hill, 2022. DOI: 10.17615/bc9r-w260.
21. Taruskin, Richard. 'Current Chronicle: Molchanov's *The Dawns are Quiet Here*', *On Russian Music* (Oakland, CA, 2008; online edn, California Scholarship Online, 24 May 2012), <https://doi.org/10.1525/california/9780520249790.003.0034> (дата обращения: 14.05.2025).
22. "The Dawns Here Are Quiet" – opera by K.V. Molchanov / State Academic Symphony Capella of Russia, conducted by Valery Polyansky. – YouTube, 2023. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rEIG9ZeLXLk> (дата обращения: 14.05.2025).
23. "The Dawns Here Are Quiet" – Mariinsky Theatre Performance Details. Mariinsky Theatre Official Website, 2024. – URL: https://www.mariinsky.ru/en/playbill/playbill/2024/5/9/3_1900/.
24. "The Dawns Here Are Quiet" – Moscow 2021 Performance. Opera on Video, 2021. – URL: <https://www.operaonvideo.com/the-dawns-here-are-quiet-molchanov-moscow-2021/>.

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 «Философия и культура» статье, как автор обозначил в заголовке («Опера Кирилла Владимировича Молчанова «А зори здесь тихие» как лирико-документальное высказывание о войне»), является лирико-документальное высказывание о войне выдающегося советского композитора К. В. Молчанова (1922–1982) (в объекта исследования) в опере «А зори здесь тихие» по одноимённой повести Бориса Васильева.

Гармонично сочетаая научные и просветительские функции научной публикации, автор вытравивает логику повествования от общей краткой характеристики творческой биографии композитора к обобщению военной тематики в советском искусстве и анализу ее уникального воплощения в опере К. В. Молчанова «А зори здесь тихие». Как историко-биографический экскурс, так и культурологические обобщения и наиболее анализ репрезентативных фрагментов оперы представлены автором на высоком теоретическом уровне. Особую ценность представляет сравнение оперы К. В. Молчанова с трактовкой сюжета Б. Васильева известным китайским композитором Тан Цзяньпином как традиционной любовной драмы. Автор подчеркивает особую пронзительную интимность лирико-документального высказывания К. В. Молчанова, раскрывающую весь трагизм жестокой войны, потребовавшей безоговорочной жертвы обычных людей, отдававших свою жизнь за торжество жизни над смертью. Автор приходит к хорошо аргументированному выводу «о принципиально ином подходе композитора к воплощению военной темы в музыкально-сценическом искусстве. В отличие от патетических и победных моделей оперы, характерных для послевоенного периода, Молчанов создаёт лирико-документальное высказывание, в котором трагическая правда войны передаётся через интимную исповедь, фрагменты памяти, речевые интонации и

контрастную полистилистику».

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

Методология исследования несмотря на то, что автор избегает излишней формальности для гармоничного сочетания теоретических и просветительских функций статьи, просматривается достаточно рельефно. Она строится на принципах комплексности междисциплинарного исследования, посвященного характеристике уникального содержания оперы К. В. Молчанова «А зори здесь тихие» как лирико-документального высказывания о войне. Авторский методический комплекс (элементы историко-биографического, сравнительно-исторического, аксиологического, музикально-интонационного, музикально-стилистического, компаративного и структурно-семиотического аналитических методов) релевантен решаемым научно-познавательным и просветительским задачам. Выводы автора не вызывают сомнений.

Актуальность выбранного ракурса характеристики оперы выдающегося советского композитора К. В. Молчанова (1922–1982) «А зори здесь тихие» по одноимённой повести Б. Васильева автор поясняет тем, что творчество композитора «занимает особое место в истории советской музыки», поскольку для него «искусство было не просто ремеслом, а формой жизненного служения». Поэтому опера и рассмотрена автором как личное, глубоко эмоциональное высказывание композитора.

Научная новизна исследования, заключающаяся «в интерпретации оперы К. В. Молчанова “А зори здесь тихие” как лирико-документального музикального высказывания о войне», в первенстве автора в акценте, «что в опере реализуется уникальная модель музикальной героизации, в которой интимность, речевая интонация и внутренняя драма заменяют традиционную арийную структуру и пафос», а также в сравнительном анализе произведения Молчанова с китайской оперой Тан Цзяньпина по тому же сюжету, позволившем выявить уникальную «специфику отечественного подхода к художественной памяти и женскому героизму», безусловно заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автором выдержан научно-популярный, что не сказалось на теоретической значимости содержания и является сильной стороной запланированной публикации.

Структура статьи гармонично отражает логику изложения результатов научного поиска и стремление автора к популяризации художественного наследия выдающегося советского композитора К. В. Молчанова.

Библиография в полной мере раскрывает проблемную область исследования и круг использованных источников.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна, хотя автор, в силу совмещения теоретических и популяризаторских задач, и не акцентирует внимания на острой теоретической критике.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Философия и культура» и может быть рекомендована к публикации.

Англоязычные метаданные

The interpretation of culture as a cult and rational discourse

Rozin Vadim Markovich

Doctor of Philosophy

Chief Scientific Associate, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences

109240, Russia, Mbskovskaya oblast', g. Mbscow, ul. Goncharnaya, 12 str.1, kab. 310

✉ rozinvm@gmail.com



Abstract. The article separates two interpretations of culture: as a cult and a rational structure; in the latter, the author, in turn, distinguishes between semiotic, psychological and social narratives. The characteristic of culture proposed by Mikhail Gefter is analyzed. Based on his ideas, the author argues that a person believes culture, and not only thinking rationally, but also in terms of faith. The dual interpretation of culture – sacred and rational – was formed already in antiquity and continued to be reproduced in relation to different cultural conditions. Historical examples of this interpretation are considered: in archaic culture, in the Middle Ages in the "Confessions" of St. Augustine, in the Renaissance by Nicholas of Cusa. New European culture (sociologists often say modern), according to the author, is the last variant of two versions of culture. As the culture of modernity comes to an end, undergoing a deep crisis, the ideas about nature, personality and sociality underlying the cult of modernity cease to be perceived as a sacred foundation, and rational constructions cease to work effectively. At the end of the article, the ideas of cosmic reality are discussed, as well as stories put forward for the role of a new cult of the next big culture ("future culture"). There are other contenders for the role of a cult for the future culture (world religions, Humanity, Reason, artificial intelligence, dictatorship, etc.), but all of them are not yet accepted by the main participants in the modern discourse of "Salvation". The author, comparing different historical versions of "Salvation", raises the question of whether humanity has enough time to solve the modern problems of our time.

Keywords: realization, project, future, the past, rational concepts, The cult, history, culture, versions, reconstruction

References (transliterated)

1. Avgustin A. Ispoved': Abelyar P. Istorya moikh bedstvii. M.: Respublika, 1992. 335 s.
2. Berdyaev N. Filosofiya neravenstva (Pis'mo trinadtsatoe o kul'ture). URL: <https://www.vehi.net/berdyaev/neraven/13.html> (data obrashcheniya: 10.12.2024)
3. Bekon F. Novyi organon. L.: SOTsEKGIZ, 1935. 384 s.
4. Bekon F. Velikoe vosstanovlenie nauk // Bekon F. Sochineniya v dvukh tomakh. T.1. M.: Mysl', 1971. 590 s.
5. Gefter M. Tret'ego tysyacheletiya ne budet. Russkaya istoriya igry s chelovechestvom. URL: <https://predanie.ru/book/220783-tretego-tysyacheletiya-ne-budet-russkaya-istoriya-igry-s-chelovechestvom/#/toc3> (data obrashcheniya: 10.12.2024)
6. Kuzanskii N. Ob uchenom neznanii. URL: http://www.theosophy.ru/lib/de_docta.htm (data obrashcheniya: 10.12.2024)
7. Neretina S.S. Tochki na zrenii. Sankt-Peterburg: Izd-vo Rus. khristian. gumanitar. akad., 2005. 359 s.

8. Pochemu v drevnosti lyudi obozhestvlyali veter. URL: [https://nespeshnyrazgovor.mirtesen.ru/blog/43969776765/Pochemu-v-drevnosti-lyudi-obozhestvlyali-veter-\(data obrashcheniya: 10.12.2024\)](https://nespeshnyrazgovor.mirtesen.ru/blog/43969776765/Pochemu-v-drevnosti-lyudi-obozhestvlyali-veter-(data-obrashcheniya: 10.12.2024))
9. Rozin V.M. Kul'turologiya. 3-e izd. M.: Yurait, 2018. 410 s.
10. Rozin V.M. Tereticheskaya i prikladnaya kul'turologiya. M.: LENAND. 2019. 400 s.
11. Rozin V.M. Antichnaya kul'tura. Voronezh, 2005. 272 s.
12. Rozin V.M. Predposylki i osobennosti antichnoi kul'tury. IFRAN, 2004. 297 s.
13. Rozin V.M. Demarkatsiya nauki i religii: Analiz ucheniya i tvorchestva Emanuelya Svedenborga. M.: URSS, 2023. 168 s.
14. Rozin V.M. Proektirovaniye i programmirovaniye: Metodologicheskoe issledovaniye. M.: LENAND, 2018. 160 s.
15. Tatian Assiriets. Rech' protiv ellinov. URL: http://k-istine.ru/library/tatian_asiriec-01.htm (data obrashcheniya: 10.12.2024)
16. Khuei Yuk. Iskusstvo i kosmotekhnika. M.: Izd. AST, 2024. 384 s.

The image of world in Vasiliy Rozanov's creativity

Akimov Oleg Yur'evich

PhD in Philosophy

Associate Researcher; Western Branch of the Russian Academy of Sciences and GS under the President of the Russian Federation

62, Artillery Street, Kaliningrad, 236016, Russia, Kaliningrad Region

✉ aktula1@gmail.com



Abstract. We consider the creativity of V.V. Rozanov in connection with the universal intuition of his spiritual searches. The thinker had expressed this intuition in his later works as the special vision of the world. We reconstructed features of Rozanov's vision, using the images of his later works. In such way we recreate his picture of the world allocating by Rozanov the image of the world as the order, the image of the world as the chaos and the image of the world as the interaction between the order and the chaos. Our analysis gives us the opportunity to suppose, that Rozanov describes the world as the phenomenon. This phenomenon does not depend on the human experience. The paradox of Rozanov's theory consists on the discrepancy between his supernatural intuition of the world and his descriptions of things, in that the thinker emphasizes its material aspects. But factually draws Rozanov shadows of things, showing its original since, connected with the original structure of the world. This structure is unknown for people and can not be controlled by means of the rational knowledge. This distinctive feature of Rozanov's creativity allows to interpret his doctrine as the form of the artistic philosophy. We explain the philosopheme of world by Rozanov as several reciprocal transitions between the world as the philosophical concept and the world as the aesthetic image. This peculiarity conditions the examination of the phenomenon of the world by Rozanov in context of the ancient idea of space as the limited and closed unity, those movements are restricted. At the same time Rozanov's intuitions can be understood in context of Christian idea of the world as the creation of God.

Keywords: Image, Concept, Phenomenon, Chaos, Order, Creativity, Intuition, Space, Life, World

References (transliterated)

1. Sinyavskii A. D. Opavshie list'ya V. V. Rozanova. Parizh: Sintaksis, 1982. 337 s.
2. Losev A. F. Filosofiya. Mifologiya. Kul'tura. M.: Politizdat, 1991. 525 s.
3. Rozanov V. V. Uedinennoe: Sost., vstup. stat'ya, komment., bibliogr. A. N. Nikolyukina. M.: Politizdat, 1990. 543 s.
4. Zimmel' G. Izbrannoe. Problemy sotsiologii: Sost. S. Ya. Levit. M.; SPb.: Universitetskaya kniga, Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2015. 416 s.
5. Florovskii G. V. Puti russkogo bogosloviya: Otv. red. O. Platonov. M.: Institut russkoi tsivilizatsii, 2009. 848 s.
6. Zen'kovskii V. V. Russkie mysliteli i Evropa: Sost. P. V. Alekseeva; Podgot. teksta i primech. R. K. Mendeleevoi; Vstup. st. V. N. Zhukova, M. A. Maslina. M.: Respublika, 2005. 368 s.
7. Zen'kovskii V. V. Istorya russkoi filosofii. M.: Akademicheskii Proekt, Raritet, 2001. 880 s.
8. Bibikhin V. V. Drugoe nachalo. SPb.: Nauka, 2003. 430 s.
9. Bibikhin V. V. Delo Khaideggera: // Khaidegger M. Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya: Per. s nem. M.: Respublika, 1993. S. 3-14.
10. V. V. Rozanov: pro et contra: antologiya: Sost., vstup. stat'ya, komment. A. Ya. Kozhurina. SPb.: RKhGA, 2021. 824 s.
11. Losev A. F. Bytie – imya – kosmos: Sost. i red. A. A. Takho-Godi. M.: Mysl', 1993. 958 s.
12. Rozanov V. V. Sobr. soch. Kogda nachal'stvo ushlo...: Sost. P. P. Apryshko i A. N. Nikolyukin. M.: Respublika, 2005. 671 s.
13. Rozanov V. V. Sobr. soch. Mimoletnoe: Pod obshch. red. A. N. Nikolyukina. M.: Respublika, 1994. 541 s.
14. Losev A. F. Istorya antichnoi estetiki. Sofisty. Sokrat. Platon. M.: AST, 2000. 846 s.
15. Losev A. F. Mif – Chislo – Sushchnost': Sost. A. A. Takho-Godi; Obshch. red. A. A. Takho-Godi i I. I. Makhan'kova. M.: Mysl', 1994. 919 s.
16. Rozanov V. V. O ponimanii: Pod red. V. G. Sukacha. M.: Tanais, 1995. 808 s.
17. Bibikhin V. V. Vremya chitat' Rozanova: // Rozanov V. V. Sochineniya: O ponimanii. Opyt issledovaniya prirody, granits i vnutrennego stroeniya nauki kak tsel'nogo znaniya. M.: Tanais, 1995. S. 9-25.
18. Losev A. F. Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii. M.: Mysl', 1993. 960 s.
19. Bibikhin V. V. Mir. Tomsk: Vodolei, 1995. 144 s.
20. Akimov O.Yu. Ideya-tema stanovleniya v tvorchestve Vasiliya Rozanova v kontekste antichnoi traditsii // Filosofiya i kul'tura. 2023. № 4. S. 33-45. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.4.40109 EDN: NALTTJ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40109
21. Gryakalov A. A., Gryakalova N. Yu. V. V. Rozanov: toposy skhozhdennii i logika vzaimodeistvii: // Solov'evskie issledovaniya. 2019. № 2(62). S. 128-144. EDN: YODQMQ
22. Rozanov V. V. Sobr. soch. V nashei smute (Stat'i 1908 g. Pis'ma k E. F. Gollerbakhu): Pod obshch. red. A. N. Nikolyukina. M.: Respublika, 2004. 429 s.
23. Bonetskaya N. K. Predtechи russkoi germenevtiki: // Voprosy filosofii. 2014. № 4. S. 90-98. EDN: SDXJSX
24. Khaidegger M. Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya: Per. s nem. M.: Respublika, 1993. 447 s.

25. Skorodumov S. V. Osobennosti religiozno-filosofskikh vzglyadov V. V. Rozanova: // Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik. 1997. № 3. S. 16-20.
26. Zolotarev A. V. Tema zla v rannem tvorchestve Vasiliya Rozanova: // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Filosofskie nauki. 2018. № 3. S. 105-117. DOI: 10.18384/2310-7227-2018-3-105-117 EDN: YLJCVF
27. Veber M. Izbrannye proizvedeniya: Per. s nem./ Sost., obshch. red. i poslesl. Yu. N. Davydova; Predisl. P. P. Gaidenko. M.: Progress, 1990. 808 s. EDN: SGUYOR
28. Akimov O.Yu. K voprosu ob osobennostyakh tvorchestva Vasiliya Rozanova (opyt interpretatsii predpolozhenii) // Filosofiya i kul'tura. 2024. № 8. S. 1-20. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.8.71359 EDN: QSKWLT URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71359

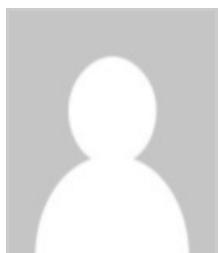
Body as Destiny: A Fragment in the Work of Alina Shapochnikov

Berest Valerii Adlerovna

Senior Lecturer; Department of Theory and History of Culture; Patrice Lumumba Peoples' Friendship University of Russia

117198, Russia, Moscow, Mklukho-Maklaya str., 10, room 2, office 207

✉ cascabelada@gmail.com



Abstract. Modern culture is marked by a sense of social, psychological, and mental fragmentation and loss of integrity. It is characterized by a feeling of rupture and disintegration. Strategies for creating new integrity through addressing fragmented bodily forms and rethinking the role of the bodily fragment are revealed through various artistic practices. One vivid example is the work of Polish-Jewish artist Alina Shapochnikova. Throughout her career, spanning from 1945 (the beginning of her artistic education) to 1973 (her death from cancer), the artist created numerous works—from classic charcoal sketches to independent sculptural compositions. This research focuses on the image of the fragmented body and the strategies for its construction in the work of Alina Shapochnikova, an exploration likely connected to the artist's personal traumatic war past, her terminal illness, and reflected in key series of works, including "Bellies," "Herbarium," "Tumors," etc. The methodology of the research is based on a cultural-historical (diachronic) approach, allowing for the tracing of the specificities of the artist's creative path in relation to her biography. Archival digitized notes and manifestos by the artist are used, revealing the ideational content of her works and allowing for assumptions about the validity of the approach taken. A general analysis of the artist's creative strategies showed that addressing the image of the fragmented body through the use of "obsessive repetition" enables the artist to explore themes of trauma, illness, and death in new ways. The rupture, which due to the fragmented bodily form remains unspoken, simultaneously generates a sense of new sensibility and empathy. The fragmented bodily form creates a meaningful flicker, a transgressive transition made by both the viewer and the creator: from a personal imprint to an alienated fragment of what was once a whole bodily form, as seen in the work "Leg" from 1962. Shapochnikova expands traditional methods of working with sculpture through her experiments with material and form, using rubber, newspapers, gauze, and resins. The objects she creates—elements of a new visual vocabulary—are referred to by the artist in her 1972 manifesto as maladroits ("clumsy objects"), thereby emphasizing the special status of alienated (objectified) casts of bodily fragments made at the same time from her own body.

Keywords: cast, repetition compulsion, illness, trauma, pain, Alina Szapocznikow, sculpture, fragmented body, fragment, maladroits

References (transliterated)

1. Nochlin L. The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity. London: Thames and Hudson, 1994. 64 p.
2. Fuko M. Nadzirat' i nakazyvat'. Moskva: Ad Marginem, 1999. 479 c.
3. Szapocznikow A. Untitled Statement, March 1972. Illustration no. 7384. Alina Szapocznikow Archive, digitized through the Museum of Modern Art in Warsaw, held by Piotr Stanisławski. Rezhim dostupa: <https://archiwum.artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/7330> (data obrashcheniya: 01.04.2025).
4. Freid Z. Po tu storonu printsipa udovol'stviya. Moskva: ARCHIVE PUBLICA, 2024. 110 c.
5. Restany P. Alina Szapocznikow. Paris: Galerie Florence Houston Brown, 1967. 12 p.
6. Odnoralov N.V. Skul'ptura i skul'pturnye materialy: Ucheb. posobie. 2-e izd. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982. 223 c.
7. Sontag S. Bolezn' kak metafora. Moskva: Ad Marginem, 2024. 136 c.
8. Jakubowska A. Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow. [The multiple portrait of Alina Szapocznikow's oeuvre]. Poznan: Adam Mickiewicz University Press, 2008. 250 p.

The Noology of Mir Findiriski in the treatise «On Craft»

Charyyeva Gulshirin Shyhmyradovna

Postgraduate student; Faculty of Philosophy, State Academic University of Humanities

26 Mironovsky Lane, Yakimanka district, Moscow, 119049, Russia

✉ gulshirinchar@gmail.com



Abstract. The subject of the research is the study of Mir Findiriski treatise «On Craft» (Risala-ya s'ina'iyya). The object of the research is the philosophical visions of Mir Findiriski. According to him the intelligence is the highest mental function of human, whereby human differs from other manifestations of the life on the earth. At different periods in the history of philosophy, thinkers described the intelligence, which formed the section of noology, that is a philosophical legacy of arab-muslim philosophers (al-Farabi, Ibn Sina, etc.). The author examines in detail such aspects of the topic as the Necessity being and intelligence in the structure of being degree of Mir Findiriski, the paradigm of the "subject of the acting or action" of the philosopher's noological system, three levels of the intelligence, the formation of the general order through three levels of the intelligence, at the top of which is personality with the intelligence of human. In conducting the study, the philological-translation and logical-semantic approaches to the analysis of the text were used, on the basis of which Risala-ya s'ina'iyya in Russian acquired a philosophical interpretation and the paradigm of noology and the system of philosophical visions of Mir Findiriski were synthesized in the treatise "On Craft". In addition, the method of comparative analysis is used to determine the place of continuity of the intellectual legacy of al Farabi and Ibn Sina and originality in the noology of Mir Findiriski. The main conclusions of the conducted research are: definitions of the being degrees of Mir Findiriski, three levels of intelligence, the formation of general order through three levels of intelligence, at the top of which is personality with the intelligence of human in

the noology of the of Mir Findiriski. Mir Findiriski classifies the following being degrees: Necessary being, intelligence, soul and nature. Intelligence as the second being degree has three levels: the intelligence of minerals, plants and animals, the intelligence of the human species and the intelligence of the human personality. Furthermore, the continuity of the intellectual legacy of al-Farabi and Ibn Sina and the originality in the noology of the Safavid philosopher are determined. The continuity lies in the fact that the Almighty God occupies a central place in the noological system of Mir Findiriski. The originality is presented in the following: the intelligence of minerals, plants and animals, the intelligence of the human species and the intelligence of the human personality, which is a distinctive categorical apparatus of intelligence levels from the noology of al-Farabi and Ibn Sina.

Keywords: intelligence of people, the mind of all created beings, the second degree of being, being degrees, intelligence, noology, treatise on craft, Mir Findiriski, intelligence of the human personality, arab-muslim philosophy

References (transliterated)

1. Frolova E. A. Arabskaya filosofiya: Proshloe i nastoyashchee. M.: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2010. 464 s.
2. Khudoerov M. M. Ismailizm na postsovetskom Pamire / M. M. Khudoerov // Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Vseobshchaya istoriya. 2010. № 2. S. 78-85. EDN: MQINHN
3. Nasyrov I. R. Dukhovnaya praktika v islamskom mistitsizme (sufizme): al'ternativa otkroveniyu ili imitatsiya / I. R. Nasyrov // Filosofskii zhurnal. 2009. T. 3. № 2. S. 49-63. EDN: NBKBSL
4. Stepanyants M. T. Mir Vostoka: Filosofiya: proshloe, nastoyashchee, budushchee. Rossiiskaya akademiya nauk, Institut filosofii. M.: Vostochnaya literatura, 2005. 375 s.
5. Kirabaev N. S. Al'-Gazali i filosofiya vostochnogo peripatetizma / N. S. Kirabaev // Vestnik Moskovskogo universiteta. Filosofiya. 2011. T. 7. № 6. S. 3-15. EDN: OKMLRZ
6. Mirza Abulkasm Astrabadi Findiriski. Risale sina'iia / Mokhakak Khassan Dzhamshidi. Kum: mo'sse bustan kitab, 1387. 244 s.
7. Efremova N. V. Ob intellektualistskoi intentsii fal'safskoi felisitologii / N. V. Efremova // Islam v sovremennom mire. 2024. T. 20. № 3. S. 93-110. DOI: 10.22311/2074-1529-2024-20-3-93-110 EDN: LPJQWE
8. Srednevekovaya arabskaya filosofiya: Problemy i resheniya. M.: Izdatel'skaya firma "Vostochnaya literatura" RAN, 1998. 572 s.
9. Abu Nasr al'-Farabi. V 7-mi tomakh. Almaty: IE; Mezhdunarodnyi klub Abaya, 2019. T. 1: Dobrodetel'nyi gorod. 2019. 240 s.
10. Ibragim T. Ibn-Sina (Avitsenna). Ukaraniya i napominaniya [Razdel po metafizike]. Chast' vtoraya / T. Ibragim, N. V. Efremova // Orientalistika. 2018. T. 1. № 3-4. S. 461-488. EDN: YZGPJB
11. Al'-Farabi. Traktat "O razume" (Perevod s arabskogo, predislovie i kommentarii T. Ibragima). Orientalistika. 2019. T. 2. № 4. S. 954-982. DOI: 10.31696/2618-7043-2019-2-4-954-982 EDN: PLRIOH

Technosocial autonomy: the synthesis of Gilbert Simondon's processuality and Niklas Luhmann's systems theory

Sayapin Vladislav Olegovich

PhD in Philosophy

Associate Professor; Department of History and Philosophy, Tambov State University named after G.R. Derzhavin

392000, Russia, Tambov region, Tambov, Internatsionalnaya str., 33

✉ vlad2015@yandex.ru



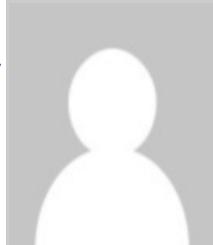
Kiryushin Alexey Nikolaevich

Doctor of Philosophy

Associate Professor; Department of Aviation Tactics; Military Training and Research Center of the Air Force 'Air Force Academy named after Professor N.E. Zhukovsky and Yu.A. Gagarin' (Voronezh)

54A Starye Bolshevikov str., Voronezh, 394064, Russia

✉ elrisha_@rambler.ru



Abstract. The modern world is undergoing a radical transformation driven by digital technologies, which increasingly exhibit traits of autonomy: algorithms governing social networks, neural networks generating content, or robotic systems making decisions – all of them function according to an internal logic that cannot be reduced to human intentions. This growing independence of technology poses fundamental questions for society: who or what controls the techno-social reality? How can we preserve human agency in a world where technology gains its own "intellect"? In this regard, two approaches – the procedural philosophy of technology by Gilbert Simondon and the systems theory of Niklas Luhmann – remain insufficiently integrated and researched, despite their complementary potential. Simondon emphasizes individuation and transduction, revealing technologies as dynamic processes interwoven with the development of humanity and society. Luhmann, describing technology through the lens of autopoietic, self-referential systems, demonstrates their capacity for self-organization and operational closure. The methodological foundation of the article is comparative analysis and theoretical synthesis. We compare the key concepts of Simondon and Luhmann, identifying points of intersection and contradiction. Digital platforms are examined as examples where the autonomy of algorithms (Luhmann) and their role in shaping user practices (Simondon) are most vividly manifested. The goal of this article is to propose a synthesis of these approaches, bridging the gap between procedural and systemic understanding of techno-social autonomy. We argue that the integration of Simondon's and Luhmann's ideas allows for: 1) explaining how technologies simultaneously evolve through interaction with society (Simondon) and function as closed systems (Luhmann); 2) revealing the dialectic of human and technological agency in the context of digitalization; 3) creating a basis for ethical reflection on autonomous technologies, avoiding the extremes of techno-optimism and determinism. The scientific novelty of the work lies in overcoming disciplinary boundaries: Simondon's philosophical depth enriches Luhmann's structural analysis, while systems theory lends sociological specificity to processuality. This synthesis paves the way for a more holistic understanding of techno-social reality not as a confrontation between humans and machines, but as a complex symbiosis, where the autonomy of technology becomes both a condition and a challenge for a new stage of social evolution.

Keywords: concretization, individuation, self-organization, autopoiesis, autonomy, systems theory, technology, technosocial, transindividual, transduction

References (transliterated)

1. Luhmann N. Introduction to Systems Theory. Malden: Polity, 2013. 284 p.

2. Luhmann N. *Theory of Society. Volume I.* Stanford: Stanford University Press, 2012. 488 p.
3. Luhmann N. *Theory of Society. Volume II.* Stanford: Stanford University Press, 2013. 472 p.
4. Luhmann N. On the scientific context of the concept of communication // *Social Science Information*. 1996. № 35 (2). P. 257-267.
5. Luhmann N. *The Reality of the Mass Media.* Stanford: Stanford University Press, 2000. 160 p.
6. Luhmann N. *Risk: A Sociological Theory.* Berlin and New York: De Gruyter, 1993. 236 p.
7. Luhmann N. Technology, environment and social risk: a systems perspective // *Industrial Crisis Quarterly*. 1990. № 4. P. 223-231. DOI: 10.1177/108602669000400305 EDN: JOOJQR
8. Luhmann N. *Social Systems.* Stanford: Stanford University Press, 1995. 627 p.
9. Simondon G. *Du mode d'existence des objets techniques.* Paris: Aubier, 1958. 266 p.
10. Simondon G. *L'individu et sa genèse physico-biologique.* Paris: Presses universitaires de France, 1964. 304 p.
11. Simondon G. *L'individuation psychique et collective.* Paris: Aubier, 1989. 293 p.
12. Simondon G. *Gilbert Simondon: une pensée de l'individuation et de la technique.* Paris: Albin Michel, 1994. 278 p.
13. Simondon G. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information.* Grenoble: Millon, 2005. 571 p.
14. Simondon G. *Communication et information.* Paris: PUF, 2015. 411 p.
15. Baecker D. *Niklas Luhmann and the Society of the Computer // Cybernetics and Human Knowing.* 2006. № 13. P. 25-40.
16. Maturana U., Varela F. *Drevo poznaniya. M.: Progress Traditsiya*, 2001. 224 s. EDN: SZRIAB
17. Foerster H. *Principles of Self-Organization - in a socio-managerial context // Self-Organization and Management of Social Systems Insights, Promises, Doubts, and Questions.* Cham: Springer, 1984. P. 2-24.
18. Viner N. *Mashina umnee svoego sozdatelya // Viner N. Kibernetika, ili upravlenie i svyaz' v zhivotnom mire i mashine.* M.: Sovetskoe radio, 1958. 216 s.
19. Foerster H. *The Beginning of Heaven and Earth Has No Name: Seven Days with Second-Order Cybernetics.* New York: Fordham University Press, 2013. 236 p.
20. Reichel A. *Technology as System. Towards an Autopoietic Theory of Technology // International Journal of Innovation and Sustainable Development.* 2011. № 5. (2-3). P. 105-118.
21. Clark C. *Resonanzfähigkeit: Resonance capability in Luhmannian systems theory // Kybernetes.* 2020. № 49. (10). P. 2493-2507. DOI: 10.1108/K-07-2019-0490 EDN: SLEAXX
22. Latour B. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory.* Oxford: Oxford University Press, 2005. 312 p.
23. Castells M. *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society.* Oxford: Oxford University Press, 2002. 292 p.
24. Van Dijk J. *The Network Society.* Los Angeles, London, New Delhi, Washington DC: SAGE Publications, 2020. 384 p.
25. Simondon G. *Sur la philosophie (1950-1980).* Paris: PUF, 2016. 465 p.

26. Grigorova Ya.V., Timashov K.N. Dialektika i transduksiya v filosofii Zhil'bera Simondona // Filosofskii zhurnal. 2024. T. 17. № 3. S. 76-90. DOI: 10.21146/2072-0726-2024-17-3-76-90 EDN: AQHBPG
27. Stiegler B. La technique et le temp. Paris: Fayard, 2018. 958 p.
28. Leroi-Gourhan A. L'Homme et la matière. Paris: Albin Michel, 2000. 352 p.
29. Lafitte J. Reflexions sur la science des machines. Paris: J. Vrin, 1972. 136 p.

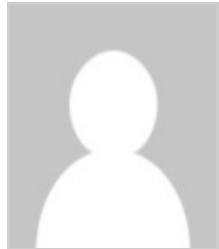
K. -J. Verne (1714-1789) in Italy. Travels and Encounters

Agratina Elena Egen'evna

PhD in Art History

Postgraduate student; Lomonosov Moscow State University
Senior Researcher; Scientific Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Sciences; Moscow, Russia

21 Prechistenka Street, Moscow, 119034, Russia



✉ agratina_elena@mail.ru

Abstract. For painters of the 18th century, travel was one of the most important sources of knowledge and inspiration. An educational trip to Italy became traditional for representatives of the French art community. Claude-Joseph Vernet (1714-1789) spent nearly twenty years in the country of the Renaissance. This study focuses on the impressions gained by the landscape artist during his travels and their reflection in his work. The master lived in Rome and thoroughly explored its surroundings. The southern part of Italy became Vernet's favorite region. The artist visited Naples several times and traveled along the entire southern coast of the country. He was interested in nature and architecture, as well as the atmosphere of Italian cities. Literature of that time could assist the artist in studying monuments. The research methodology combines a variety of methods used in art history with a sociological approach relevant to modern science. In the Russian-speaking academic space, works on Vernet's art are extremely rare, and the Italian period is almost completely overlooked by domestic researchers. This has determined the relevance of this article, which is intended as part of a two-part cycle that thoroughly examines Vernet's stay and activities in Italy. The presented section tells for the first time in Russian how the landscape artist became acquainted with the nature and landmarks of various regions of the Renaissance and what impact this experience had on the development of the master's creative style, repertoire of subjects, images, and painterly motifs. The article shows that the Italian period was fundamental in Vernet's establishment as a master of the landscape genre and explains why the painter referred back to his experiences in Italy throughout his subsequent creative life.

Keywords: educational journeys, artistic life, urban views, marine landscape, landscape painting, architecture of Italy, painting of the 18th century, art of Italy, artist and patron, royal commission

References (transliterated)

1. Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle : les Vernet / par Léon Lagrange, avec le texte des livres de raison. Paris: Librairie académique, 1864. – 504 p.
2. Hercenberg B. Nicolas Vleughels. Peintre et directeur de l'Académie de France à Rome. Paris: Léonce Laget, 1975. – 260 p.

3. Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec des surintendants des bâtiments / Ed. A. De Montaiglon. Tome 9: 1733-1741. Paris: Noel Charavay, 1899. – 496 p.
4. Ingersoll-Smouse F. Joseph Vernet, peintre de marine (1714-1789): étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son oeuvre peint, avec trois centcinquante-sept reproductions. V. 1-2. Paris: E. Bignou, 1926. – 315 p., 285 p.
5. Deryabina E.V. Kartiny Zhozefa Verne v Ermitazhe. K istorii kollektssi // Zapadnoevropeiskoe iskusstvo XVIII veka. Publikatsii i issledovaniya. Sbornik statei. L.: Iskusstvo, 1987. S. 47-55.
6. Conisbee F. Salvator Rosa and Joseph Vernet // The Burlington Magazine. 1973. № CXV (115). Pp. 789-794.
7. Beck-Saiello E. Napoli e la Francia: i pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes. Roma: "L'ERMA" di BRETSCHNEIDER, 2010. – 296 p.
8. Hammond H. Landed identity and the Bourbon Neapolitan State: Claude-Joseph Vernet and the politics of the siti reali // New Approaches to Naples, c. 1500-1800: The Power of Place / eds. Helen Hills and Melissa Calaresu. Farnham: Ashgate, 2013. P. 121-146.
9. [Misson M.] Nouveau voyage d'Italie, avec un memoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage. Tome 1-2. La Haye: H. Van Bulderen, 1698. 451+471 pp.
10. [Merville Guyot de M.] Voyage Historique d'Italie... T. 1-2. A la Haye: Chez M. G. de Merville, 1729. – 624 p.; 483 p.
11. [Deseine Fr.] Nouveau voyage d'Italie : contenant une description exacte de toutes ses provinces, villes et lieux considérables. Partie 1-2. Lyon: J. Thioly, 1699. 416+456 pp.
12. [Richard J.] Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce... V. 6. Paris: Chez Delalain, 1770. – 509 p.
13. Lalande G. de. Voyage d'un français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766. T. 5. Venise: Shez Desaint, 1769. – 467 p.
14. [Swinburne H.] Voyage de Henri Swinburne dans les Deux Siciles, en 1777, 1778, 1779 et 1780. V. 3. Paris: De l'imprimerie de Didot l'ai^né, 1785. – 463 p.
15. Recueil des lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Écrites par les plus grands maîtres et les plus illustres amateurs qui aient paru dans ces trois arts depuis le XVe siècle jusqu'au XVIIIe ; publiées à Rome par Bottari en 1754. Paris: Galerie de Tableaux, 1817. – 637 p.
16. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand sallon du Louvre. Paris: Impr. Collombat, Impr. Hérissant, Impr. des bâtimens du roi, 1750. – 32 p.
17. Le Pont et le château Saint-Ange à Rome-Louvre site des collections [Elektronnyi resurs]. Data prosmotra 12.05.2025.
18. Agratina E. Iz istorii russko-evropeiskikh khudozhestvennykh svyazei. Teatral'nyi dekorator Dzhuzeppe Valeriani i ego vremya. Aleksandr Roslin v evropeiskoi i russkoi khudozhestvennoi srede XVIII veka. M.: Progress-Traditsiya, 2019. – 672 p.
19. Tuchkov I.I. Villy Rima epokhi Vozrozhdeniya kak obraznaya sistema: ikonologiya i ritorika. Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni doktora iskusstvovedeniya. M., 2008. – 1072 p. EDN: NPUBWX.

20. De Los Llanos, J. Tivoli. *Variations sur un paysage au 18e siècle // Dix-huitième siècle.* 2018. 50(1). Pp. 23-40. <https://doi.org/10.3917/dhs.050.0023>.
21. Berk E. *Filosofskoe issledovanie o proiskhozhdenii nashikh idei vozvyshehennogo i prekrasnogo.* M.: Iskusstvo, 1979. – 237 c.
22. Fresnoy du Ch.-A. *L'art de peinture traduit en français, enrichy de remarques & augmenté d'un dialogue sur le coloris.* Paris: N. Langlois, 1673. – 402 p.
23. Félibien A. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes: augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture. Avec La vie des architectes.* T. 1. Trévoux: Impr. de S. A. S., 1725. – 377 p.
24. [Moreri L.] *Le grand dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane.* T. 2. P. 2. Lyon: J. Gyrin et B. Rivière, 1683. – 562 p.
25. Sanchez Canton F.-J. *Guias del Museo del Prado. I. Salas de pintura francesa.* Madrid: Tipografia de archivos, 1925. – 29 p.
26. Moureau F. *L'Italie d'Antoine Watteau, ou le rêve de l'artiste // Dix-huitième Siècle.* 1988. № 20. S. 449-458.
27. Marcel A. *La jeunesse de Joseph Vernet, peintre de Marines // Mémoires de l'Académie de Vaucluse. Deuxième série.* T. XV (1). Avignon: François Seguin, Imprimeur-éditeur, 1915. Pp. 2-44.
28. Locquin J. *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.* T. dis. fakul'tet lettres, universitet Parizh. Paris: H. Laurens, 1912. – 502 p.
29. Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792): inventaires des collections de la couronne / Ed. F. Engerand. Paris: E. Leroux, 1900. – 764 p.

The Opera "The Dawns Here Are Quiet" by Kirill Vladimirovich Molchanov as a Lyrical-Documentary Interpretation of War

ME JIEWEN □

PhD in Art History

Postgraduate student; Institute of Types of Art (Musical Art); MM. IPPOLITO-IVANOV State Music and Pedagogical Institute

121357, Russia, Moscow, Fili-Davydkovo district, Initiativnaya str., 6, room 1, sq. 149

✉ 912876563@qq.com

Abstract. This article is devoted to the study of Kirill Molchanov's opera "The Dawns Here Are Quiet" (1973) as a musical and dramatic representation of the Great Patriotic War. The research focuses on the opera's musical text, based on Boris Vasilyev's novella of the same name, as well as the system of characters and their vocal expressions. The subject of the analysis is the means of musical expressiveness used by the composer to construct the images of female heroism, collective memory, and emotional truth. The opera is considered not only as a theatrical work, but also as a cultural form of historical representation and a musical space of remembrance for the generation that survived the war. The work of Vladimir Molchanov is of particular scientific interest as a striking example of artistic understanding of the military theme in the context of Russian and Chinese musical traditions of the late 20th - early 21st centuries. The study applies methods of comprehensive artistic analysis, including musical-stylistic, structural-dramaturgical, and intonational approaches. A comparative method

is also used to examine both the Russian version of the opera and its Chinese interpretation, revealing national and cultural differences in the portrayal of war. The study integrates interdisciplinary tools from cultural studies, music semiotics, and memory theory. The scientific novelty lies in the interpretation of K.V. Molchanov's opera as a lyrical and documentary statement, where the traditional model of heroic pathos is replaced by emotionally authentic, confessional expression. For the first time, the article analyzes the vocal scenes of Vaskov, Zhenya, and Rita, as well as choral fragments, as artistic markers of collective memory. It is shown that the use of speech intonation, polystylism, montage dramaturgy, and the absence of classical aria structures bring the opera closer to cinematic language. The author concludes that *The Dawns Here Are Quiet* functions as a musical requiem, in which sounding intonation becomes a bearer of historical truth and a vehicle for intergenerational memory. This study opens up new perspectives in the field of contemporary music.

Keywords: theatre, female heroism, musical memory, intonation, recitative, polystylism, cultural memory, dramaturgy, Kirill Molchanov, opera

References (transliterated)

1. A zori zdes' tikhie... K 100-letiyu so dnya rozhdeniya B. L. Vasil'eva // Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. A.G. Shnitke : ofitsial'nyi sait. – 2024. – URL: <https://www.schnittke-mgim.ru/news/?id=1875> (data obrashcheniya: 14.05.2025).
2. A zori zdes' tikhie // TvoiBro.com : afisha i kul'turnye sobytiya. – 2024. – URL: <https://www.tvoibro.com/affiche/theaters/event/a-zori-zdes-tikhie> (data obrashcheniya: 14.05.2025).
3. A zori zdes' tikhie : afisha spektaklya 9 maya 2024 goda // Mariinskii teatr : ofitsial'nyi sait. – 2024. – URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2024/5/9/3_1900/ (data obrashcheniya: 14.05.2025).
4. Alymova, K. V. Otrazhenie posledstvii Velikoi Otechestvennoi voiny v muzyke / K. V. Alymova // Voina i mir v Otechestvennoi i mirovoi istorii : materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, v 2 t. Posvyashchentsya 75-letiyu Pobedy v Velikoi Otechestvennoi voine, Sankt-Peterburg, 27 marta 2020 goda. Tom 2. – Sankt-Peterburg : Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi universitet promyshlennykh tekhnologii i dizaina, 2020. – S. 44-48. – EDN FQEWSI.
5. GASK i Valerii Polyanskii. Opera "Zori zdes' tikhie" (14 maya 2025, Kontsertnyi zal Chaikovskogo) // Muzykal'noe obozrenie. – 2025. – URL: <https://muzobozrenie.ru/gask-i-valerij-poljanskij-opera-zori-zdes-tihie-14-maja-2025-koncertnyj-zal-chajkovskogo/> (data obrashcheniya: 14.05.2025).
6. Zharskaya, O. Tema Velikoi Otechestvennoi voiny v zhanre opery v tvorchestve kompozitorov Rossii / O. Zharskaya // Yunost' Bol'shoi Volgi : Sbornik statei laureatov XXI Mezhregional'noi konferentsii-festivalya nauchnogo tvorchestva uchashcheisya molodezhi, Cheboksary, 30 maya 2019 goda. – Cheboksary : Byudzhetnoe obrazovatel'noe uchrezhdenie Chuvashskoi Respubliki dopolnitel'nogo obrazovaniya "Tsentr molodezhnykh initsiativ" Ministerstva obrazovaniya i molodezhnoi politiki Chuvashskoi Respubliki, 2019. – S. 205-210. – EDN RCWKVY.
7. Zhurova, S. Vozrozhdenie "Zor": pochemu opera Molchanova snova vykhodit na stsenu // Nezavisimaya gazeta. – 2022. – 20 sentyabrya. – URL: https://www.ng.ru/culture/2022-09-20/7_8544_renaissance.html (data obrashcheniya: 14.05.2025).
8. Zori zdes' tikhie // Kul'tura.RF : ofitsial'nyi portal o kul'ture v Rossii. – 2023. – URL:

- <https://www.culture.ru/events/4692334/zori-zdes-tikhie> (data obrashcheniya: 14.05.2025).
9. Laptev, E. S. Opera K.V. Molchanova "A zori zdes' tikhie": kharakternye osobennosti khudozhestvennykh obrazov // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. 2022. № 1 (84).
 10. Levinovskii, V. Ya. Velikaya Otechestvennaya voyna na stranitsakh opernykh partitur / V. Ya. Levinovskii // Muzyka v sovremenном mire : nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo : Sbornik statei po materialam XVI Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Tambov, 14 fevralya 2020 goda / Redkollegiya: O.V. Nemkova, O.V. Genebart, E.O. Kaz'mina. – Tambov : Tambovskoe oblastnoe gosudarstvennoe byudzhetnoe obrazovatel'noe uchrezhdenie vysshego professional'nogo obrazovaniya "Tambovskii gosudarstvennyi muzykal'no-pedagogicheskii institut im. S.V. Rakhmaninova", 2020. – S. 116-137. – EDN OAUIDT.
 11. Molchanov, K. V. Zori zdes' tikhie... : opera v dvukh chastyakh : klavir / libretto K. Molchanova po povesti B. Vasil'eva. – Moskva : Sovetskii kompozitor, 1978. – 199 s.
 12. Mukosei, B. I. Kirill Molchanov. "Zori zdes' tikhie" : annotatsiya k kompakt-disku MEL CD 10 02247. – Moskva : Melodiya, [b. g.]. – 8 s. – Tekst na rus., angl. i frants. yaz.
 13. Opera "A zori zdes' tikhie": novye tvorcheskie resheniya // Tomskfil.ru : novosti kul'tury Tomska. – 2024. – URL: <https://tomskfil.ru/news/opera-zori-zdes-tikhie-novye-tvorcheskie-resheniya/> (data obrashcheniya: 14.05.2025).
 14. Serebryakova, I. V. Obraz zashchitnika Otechestva v teatral'nom iskusstve v XIX-XX vv / I. V. Serebryakova // Voennyi akademicheskii zhurnal. – 2022. – № 3 (35). – S. 131-138. – EDN ZFQSDO.
 15. Tan, Tszyan'pin. A zori zdes' tikhie: vokal'nye noty k original'noi opere Kitaiskogo natsional'nogo tsentra ispolnitel'skikh iskusstv / stsenarii Van Fan, muzyka Tan Tszyan'pina. – Pekin, 2015. – 49 s.
 16. Fedorov, M. V. Muzykal'noe vospitanie v sisteme obucheniya i podgotovki ofitserov VS RF / M. V. Fedorov // Vestnik ad'yunkta. – 2020. – № 4 (10). – S. 15. – EDN WCHBZB.
 17. Sharipova, M. A. Zhenskie obrazy v povesti B. Vasil'eva "A zori zdes' tikhie..." / M. A. Sharipova // Uchenye zapiski Khudzhandskogo gosudarstvennogo universiteta im. akademika B. Gafurova. Seriya gumanitarno-obshchestvennykh nauk. – 2016. – № 4 (49). – S. 51-55. – EDN XGXEHV.
 18. Shishkin, V. A. Antropologiya lichnosti starshiny Vaskova i devushek v povesti Borisa Vasil'eva "A zori zdes' tikhie..." / V. A. Shishkin // Rossiya i mirovye tendentsii razvitiya : Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem, Omsk, 13-15 maya 2021 goda. – Omsk : Omskii gosudarstvennyi tekhnicheskii universitet, 2021. – S. 127-140. – EDN BRYNWZ.
 19. Kirill Molchanov – Performances of The Dawns Here Are Quiet // Operabase : international database of opera performances. – 2023-2025. – URL: <https://www.operabase.com/kirill-molchanov-a2155063/en> (data obrashcheniya: 14.05.2025).
 20. Khokhrina, Ekaterina. Boris Vasil'ev's And The Dawns Here Are Quiet...: Between Realism And Idealism. Master's Thesis. University of North Carolina at Chapel Hill, 2022. DOI: 10.17615/bc9r-w260.
 21. Taruskin, Richard. 'Current Chronicle: Molchanov's *The Dawns are Quiet Here*', *On Russian Music* (Oakland, CA, 2008; online edn, California Scholarship Online, 24 May 2012), <https://doi.org/10.1525/california/9780520249790.003.0034> (data obrashcheniya: 14.05.2025).
 22. "The Dawns Here Are Quiet" – opera by K.V. Molchanov / State Academic Symphony

- Capella of Russia, conducted by Valery Polyansky. – YouTube, 2023. – URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=rEIG9ZeLXLk> (data obrashcheniya: 14.05.2025).
23. "The Dawns Here Are Quiet" – Mariinsky Theatre Performance Details. Mariinsky Theatre Official Website, 2024. – URL:
https://www.mariinsky.ru/en/playbill/playbill/2024/5/9/3_1900/.
24. "The Dawns Here Are Quiet" – Moscow 2021 Performance. Opera on Video, 2021. – URL: <https://www.operaonvideo.com/the-dawns-here-are-quiet-molchanov-moscow-2021/>.