

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: 04-12-2025

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

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

Главный редактор: Попов Евгений Александрович, доктор философских наук,
porov.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: 04-12-2025

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, Российская 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@dvfu.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 Отечества и культуры, 410004 г. Саратов, ул. Политехническая, 17, mihailovan@inbox.ru

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

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 vfur@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 Владимирского 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 (Denness 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. Сцонди 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.

Фрейденталь 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.

Чичовачки 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 Российского государственного гуманитарного университета, ст. исследователь Университета Вааса, 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 Российского государственного университета правосудия (Крымский филиал), 295006, Южный федеральный округ, Республика Крым, г. Симферополь, ул. Павленко, 5 galina_kolesnik@mail.ru galina_ivanovna@kolesnikova.red

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

Баксанский Олег Евгеньевич - доктор философских наук, Физический институт имени П. Н. Лебедева РАН, внс, профессор, 107014, Россия, г. Москва, ул. 2 Сокольническая, 1, 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. Вологодина, 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, Politechnicheskaya str., 17, mihailovan@inbox.ru

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

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, Mendelevskaya 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. Goncharnaya 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. Goncharnaya 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. Goncharnaya 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. Goncharnaya 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. – Storksbrede 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. Gonchamaya 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 Vasilyevna - 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, Miuskaya 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, earinin@mail.ru

Baksansky Oleg Evgenievich - Doctor of Philosophy, Lebedev Physical Institute of the Russian Academy of Sciences, VNS, Professor, 107014, Russia, Moscow, 2 Sokolnicheskaya str., 1, 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 Vasilyevna - Doctor of Art History, Kosygin Russian State University,

Professor, 127282, Russia, Moscow, Moscow, ul. 117997, 33 Sadovnicheskaya Str., Moscow, Russian Federation, 52 k 4, [_Infotatiana-p@mail.ru](mailto:Infotatiana-p@mail.ru)

Sutuzhko Valery Valerievich - 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.e-notabene.ru> кнопка "Авторская зона".

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

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

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

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

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

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

А в библиографии они должны отображаться так:

[1]

[2]

[3]

[4]....

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

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

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

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

ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.

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

E-mail: info@nbpublish.com

или по телефону +7 (966) 020-34-36

Подробные требования к написанию аннотаций:

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

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное

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

Аннотация к статье должна быть:

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

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

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

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

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

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

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

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

Гонорары за статьи в научных журналах не начисляются.

Цитирование или воспроизведение текста, созданного ChatGPT, в вашей статье

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

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

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

Пример:

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

Ссылка в списке литературы

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

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

Пример:

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

Ссылка в списке литературы

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

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

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

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

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

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

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

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

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

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

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

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

Другие вопросы о цитировании ChatGPT

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

Материалы журналов включены:

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

[Отправить статью в редакцию](#)

Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



Содержание

Цзян Ч. Может ли эстетика критиковать современное искусство?	1
Нашикян Е.Е. Кураторское искусство как форма современного высказывания: теоретико-методологические основания и анализ трех проектов.	14
Попов Е.А. Онтология архитектуры Джона Рёскина	34
Пожаров А.И. Феминистская гегемония в медиакультуре как форма гностической эпистемы	47
Лю К. Традиции неоновой рекламы Гонконга и США	90
Ишкова Е.В., Чернова А.В. Визионерское искусство аборигенных народов в зарубежных научных трудах	101
Саяпин В.О. Повторение и различие: философия Жилья Делеза в свете учения Жильбера Симондона	113
Скоропад Т.А. Восприятие альтруизма в философско-этической концепции П. А. Сорокина	141
Люй Л. Западный неопластицизм и восточная эстетика: к вопросу о взаимности культурных влияний в XX веке	155
Канныкин С.В. Любительский стайерский бег сквозь призму американского прагматизма	170
Англоязычные метаданные	187

Contents

Jiang C. Can aesthetics criticize contemporary art?	1
Nashikian E.E. Curatorial Art as a Form of Contemporary Artistic Expression: Theoretical and Methodological Foundations and the Analysis of Three Projects.	14
Popov E.A. The ontology of architecture by John Ruskin	34
Pozharov A.I. Feminist Hegemony in Media Culture as a Form of Gnostic Episteme	47
Iiu K. Traditions of neon advertising in Hong Kong and the USA	90
Ishkova E.V., Chernova A.V. Visionary Art of Aboriginal Peoples in Foreign Scientific Works	101
Sayapin V.O. Repetition and Difference: Gilles Deleuze and the Creative Legacy of Gilbert Simondon	113
Skoropad T.A. The perception of altruism in the philosophical and ethical concept of P. A. Sorokin	141
LYU L. Western Neoplasticism and Eastern Aesthetics: On the Issue of Mutual Cultural Influences in the 20th Century	155
Kannykin S.V. Amateur stayer running through the prism of American transcendentalism and pragmatism. Part II	170
Metadata in english	187

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Цзян Ч. Может ли эстетика критиковать современное искусство? // Философия и культура. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.11.76460 EDN: GTSCKZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76460

Может ли эстетика критиковать современное искусство?

Цзян Чаожань

ORCID: 0009-0003-5112-4716

аспирант, институт философии; Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Василеостровский р-н, линия 2-я В.О., д. 3 к. 2

✉ chaoranjiang@yandex.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.11.76460

EDN:

GTSCKZ

Дата направления статьи в редакцию:

27-10-2025

Дата публикации:

23-11-2025

Аннотация: Предметом исследования является возможность эстетики критиковать современное искусство. Современное искусство не воспринимается эстетической критикой. Эстетика, оторванная от процесса создания и оценки искусства, обнаруживает дефицит критической способности. Сегодня уже не эстетика критикует искусство, а искусство критикует эстетику. В эпоху модернизма эстетика была важным средством понимания искусства, однако она никогда не критиковала конкретное произведение искусства, а только рассматривала искусство в целом, на уровне обобщений. Целью данного исследования является изучение кризиса эстетики, из-за которого эстетика не может критиковать современное искусство. Современное искусство вызывает к жизни не только новую критическую эстетику, но и философию искусства, поскольку оно способствует утверждению соответствующей времени системы ценностей. Исследование проводилось посредством философской рефлексии о кризисе эстетики и применения метода философского анализа. Методология исследования опирается на концепт

«практическая эстетика», методологию социокультурного анализа современного искусства, методы традиционной эстетики и сравнительный анализ концепций развития современной эстетики: реконфигурация эстетики и практическая эстетика, которая осмысливает феномен эстетизации повседневной жизни как средство расширения сферы применения эстетики. Однако эволюция эстетики приводит к ее самоаннигиляции, а практическая эстетика является скорее формой самообмана. Актуальному искусству присуще нарушать господствующие эстетические нормы и создавать новые эстетические тенденции. С 1990-х годов этнографический акцент в современном искусстве, деконструировал концептуальные оппозиции в политическом контексте деколонизации, разрушив такие полярности, как первый и третий мир, центр и периферия, Запад и Восток. В современном искусстве критика идентичности и гибридности стали центральными темами. Постколониальный дискурс заострил вызов традиционной эстетике. Критическая сила эстетики должна перейти на практический уровень, то есть открыть границы, т.е. принять современное искусство, активно участвовать в оценке и критике актуальных художественных событий, чтобы не избегать реального художественного процесса, а вернуть себе способность анализировать актуальные художественные процессы.

Ключевые слова:

эстетика, современное искусство, художественная критика, поэтика, философия искусства, практическая эстетика, эстетизация, философия, эстетическая автономия, кризис эстетики

Введение

За последние пятьдесят-шестьдесят лет мы стали свидетелями того, что эстетика оказалась бессильной в оценке современного искусства. Некоторые эстетики называют это «разделением красоты и искусства» [\[1, с. 26-27\]](#), утверждая, что эстетика занимается только прекрасным как сущностью искусства и эстетической деятельностью, а современное искусство больше не принимает прекрасное в качестве стандарта ценности и, естественно, выходит из поля зрения эстетики [\[2, с. 7-8\]](#). Но за два последних десятилетия стремление к красоте действительно стало приравняться к устаревшим, поверхностным критериям искусства. На сегодняшний день мы имеем довольно противоречивую ситуацию, когда красота во многом противостоит объективной реальности и не способна работать политически и критически, что крайне важно для современного искусства; а эстетика еще не вышла из традиционных рамок представлений о красоте. Как например, Джозеф Кошут, отец-основатель западного концептуализма, не раз повторял, что обратился в 1960-е годы к новым формам искусства потому, что живопись (даже в самых радикальных своих проявлениях) безвозвратно увязла в товарно-денежных отношениях. На его глазах картина из результата художественных и интеллектуальных поисков автора стремительно превратилась в декорацию и украшение дома богатых коллекционеров, в объект, смысл которого во многом сводился к возможности купить его и затем продать. Чтобы противостоять рынку, не допустить навязывания рыночной логики искусству, он провозгласил, что настоящее искусство – это не столько объект, созданный физическими усилиями художника, сколько концепция, идея, предвосхищающая появление произведения [\[3, с. 16-17\]](#). Этот пример доказывает, когда эстетики еще погружаются в размышление о сути красоты, современные художники уже используют свои проекты для

противостояния доминированию рынка в сфере искусства.

Кроме того, суть современного искусства заключается в первую очередь в способствовании утверждению соответствующей времени системы ценностей, как например, в 1992 году Фред Уилсон представляет в Балтиморе проект «Подрывающий музей», который значит, что художники усваивают антропологическую модель проективного искусства, основанного на полевой работе, используя институциональную критику [4, с. 668]. Институциональная критика оказала, что институт искусства – это не только физическое пространство, но и сеть дискурсов (включая художественную критику, журналистику и рекламу), которая пересекается с другими дискурсами и, стало быть, с другими институтами (включая медиа и корпорации). Таким образом, территория искусства и художественной критики расширилась до «исследований культуры», где культура понимается почти в антропологическом смысле. А Мэри Келли в своих проектах «Послеродовые документы» (1973-1979) и «Промежуточное время» (1985-1989) с помощью квазиэтнографического метода полевой работы описывала патриархальный конвенций язык, школьное образование, искусство и отношение к старению [4, с. 669]. В 1980–1990-х гг. художники и критики уже рассмотрели желание, смерть, СПИД и бездомность как многочисленные темы для художественных проектов. Эти примеры доказывают, что актуальная художественная практика вызывает новый критический дискурс вне рамок традиционной эстетики.

Итак, по сравнению с современным искусством, эстетика переживает гораздо более серьезный кризис: по словам В. Савчука, объект ее изучения становится все более узким, редуцируясь до «изучения истории эстетики», что ограничивает сферу исследований разбором и уточнением эстетических концепций [5, с. 170]. В связи с этим многие философы пытаются спасти эстетику, вернуть ей актуальность и восстановить ее критическую силу, что проявляется, среди прочего, в «эстетической революции» [6, с. 60], смысл которой, по Жаку Рансьеру, — восстанавливать эстетику на основе практики современного искусства, и в «реконфигурации эстетики» [7, с. 85], предложенной Вольфгангом Вельшем. Российский философ Савчук, анализируя современное состояние кризиса эстетики и его причины, пессимистично оценивает дальнейший путь эстетики, утверждая, что кризис эстетики не может быть разрешен на теоретическом уровне. Кризис эстетики в настоящее время усугубляется, что заставляет нас переосмыслить взаимоотношения эстетики и искусства в современном режиме искусства.

Основной причиной кризиса эстетики является неспособность эстетики полноценно взаимодействовать с современным искусством, поскольку последнее, сфокусированное на вопросах глобализации и личностной идентичности, решительно отвергает идею красоты в рамках сознательной борьбы с утверждением любых универсальных нарративов. Современное искусство отличается от конвенционального искусства в целом, а также от модернистского и постмодернистского искусства следующими характеристиками: во-первых, современное искусство отвергает «большие нарративы» [8, с. 26-41], признавая, что все произведения искусства существуют в определённом контексте и неявно выражают определённую точку зрения, тем самым помогая выявить скрытые социальные проблемы, такие как бедность, неравенство или господство. Однако этот стандарт не сможет отличить современное искусство от постмодернистского. Во-вторых, согласно критике Хэлу Фостеру в работе «против плюрализма», современное искусство также отвергает безграничную деконструкцию или разрушение постмодернизма, тем самым избегая полного уничтожения смысла произведений искусства нигилизмом или их вырождения в простые интеллектуальные игры [9, с. 14-15].

В этом смысле современное искусство не является, как предполагает Артур Данто, «всё дозволено» [\[8, с. 47\]](#), а, скорее, должно придерживаться определённых стилистических принципов. Что касается эстетики под этой ситуацией? Как сказал Фостер, критика не ищет теоретические или исторические практики, а «ищет новые политические связи и создает новые культурные карты, действует как критическое вмешательство в сложный (в целом реакционный) политический и экономический статус-кво» [\[9, с. 3\]](#). Новая эстетика будет серьезно относиться к силе чувственного образа, восстановить свою критическую силу, и заново создать продуктивное сотрудничество с современным искусством.

Эстетика никогда не критиковала конкретное произведение искусства

Как дисциплина в рамках философских исследований, эстетика, похоже, процветает в настоящее время. Каждый год публикуется большое количество эстетических статей, связанные с ними академические конференции также активны. В мире существуют много современных направлений эстетических исследований: практическая эстетика, нейро-эстетика, эстетика тела и т.д., по которым активно рассуждают на конференциях [\[10, с. 9-12\]](#), многие из них, как практическая эстетика, прикладная эстетика, эстетика повседневности и представлены также и в России [\[11, с. 794-795\]](#). Как например, в России проводились ряд конференций по эстетике: «Эстетика: прошлое, настоящее, будущее» (М., 2005), «Методы, понятия и коммуникация в современном эстетическом дискурсе» (М., 2008), «Границы современной эстетики и новые стратегии интерпретации искусства» (М., 2010), «Эстетика сегодня: состояние и перспективы» (СПб., 2000), «Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века» (СПб., 2001), «Стратегии этической и эстетической рефлексии» (СПб., 2005), «Горизонты культуры: от массовой до элитарной» (СПб., 2007). Ученые Института философии издали сборники статей «Эстетика на переломе культурных традиций» (М., 2002) и «Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда» (М., 2005, 2006) [\[11, с. 794\]](#). Более того, в 2025 году был опубликован тематический выпуск о практической эстетике в «Международном журнале исследований культуры» [\[12, с. 6-19\]](#). Однако эстетика, кажется, забыла об искусстве, так как ни одна из многочисленных школ современной эстетики не обращается к современному искусству. В то же время кризис эстетики становится все глубже и глубже. Как сказал Рансьер: «репутации эстетики не позавидуешь. Не проходит и года, чтобы очередное сочинение не провозгласило либо, что ее время вышло, либо, что продолжают ее злодеяния. Обвинение и в том, и в другом случае одно и то же. Эстетика стала вводящим в заблуждение дискурсом, посредством которого философия — или некоторая определенная философия — извращает в свою пользу смысл художественных произведений и суждений вкуса» [\[6, с. 49\]](#). Савчук выдвинул более радикальный тезис: «интенция – вернуть былое величие философской эстетике в свете необратимых изменений во всех сферах чувственности и опирающейся на нее сферы искусства – обречена на провал» [\[5, с. 167\]](#).

Кризис эстетики отражает кризис философии и гуманитарных наук в более широком смысле, поскольку, как отмечает С. Хоружий, после эпохи модернизма философия «претерпела ряд переоценок» и «утратила свое продуктивное ядро» [\[13\]](#), соответственно, эстетика стала устаревшим методом мышления об искусстве и выявила свой главный недостаток: абстракцию чувственного. Рансьер полагает: «эстетика стала извращенным дискурсом, запрещающим этот тет-а-тет и подчиняющим произведения — или наши оценки — мыслительной машине, по своему замыслу направленной на совершенно иные

цели, такие как философский абсолют, религия стихотворения или греза о социальном освобождении.» [\[6, с. 50\]](#) По его мнению, эстетика всегда пытается абстрагировать определенные качества произведений искусства и обожествить их как сущность и истину искусства. Этот эссенциалистский философский подход к поиску «сущности искусства» или «сущности прекрасного» стал консенсусом в дисциплине эстетики и фигурирует в качестве основной теории в учебниках [\[14, с. 37\]](#). Например, И. П. Никитина в работе «Эстетика» подчеркивает, что «исторически в центре эстетики всегда стояли две главные проблемы: вопрос о природе эстетического, которое чаще всего осмысливалось в терминах красоты, прекрасного, возвышенного, и вопрос о своеобразии искусства» [\[14, с. 37\]](#). Никитина отмечает, что определение эстетики как «науки о прекрасном» является очевидно ошибочным, и «совершенно не соответствует практике современного искусства» [\[14, с. 17\]](#); однако она только начинает рассуждение о том, что предмет эстетики многообразен, а прекрасное – лишь один из них, но не распространяет свою критику дальше, на уровень эссенциалистской методологии [\[14, с. 16\]](#).

Немецкий философ-постмодернист Вельш и российский философ Савчук действительно осознали недостатки абстракции чувственного и выступили с глубокой критикой. Вельш проанализировал пренебрежение чувственным рядом традиционных эстетиков с точки зрения истории эстетики, от Баумгартена до Шиллера, и показал, что на протяжении всей истории эстетики всегда существовало требование «сублимации» чувственного, которое на самом деле враждебно ей как низший сенсорный опыт, который должен регулироваться разумом [\[7, с. 65-66\]](#). Как говорит Вельш: «традиционная эстетика, ставшая культурным авторитетом для утверждения необходимости сублимации чувственного, сталкивается с большой дилеммой из-за ее парадоксальной враждебности к чувствам» [\[7, с. 65-66\]](#). Для Вельша различные версии модернистской теории объединяет их вера в некий утопический эстетический идеал, а искусство, с другой стороны, рассматривалось Вельшем как революционная сила, разрушающая великий рассказ диктатуры модерна и устанавливающая новый порядок: «искусство внесло свой вклад в первое десятилетие XX века, понятие искусства было разбито на множество различных парадигм, а невиданные эксперименты плодотворно практиковали плюрализм ... постмодернизм – не выдумка мечтателей, а неизбежный результат этого научного и художественного пересмотра» [\[7, с. 108\]](#).

Савчук также критикует тенденцию абстракции чувственного в эстетике, полагая, что эстетика во времена А. Баумгартена «противопоставлялась чрезмерной рационализации гносеологии. Когда же была осознана задача "воспитания чувств", "формирования вкуса", тогда же стали культивировать искусство воспитания, а затем и искусство само по себе. Эстетика стала видеть в произведении искусства лишь то, что соответствует прекрасному, которое трактовалось как ступень развития абсолютного духа. Но со временем эти суждения утратили исторически оправданный контекст и, как следствие, взаимозаменяемость понятий "художественный" и "прекрасный" утратила силу» [\[15, с. 432\]](#). Исторически сложилось так, что эстетики не были заинтересованы в критике конкретных произведений искусства, они говорили о природе понятия искусства или об искусстве в целом только на уровне обобщения, и пренебрежение конкретными произведениями мешало пониманию искусства эстетикой. По словам Савчука, перспектива «искусства в целом» или «философии искусства» игнорирует освященную традицией единственную возможность встречи философа и художника – «в точке теоретической мысли об искусстве» [\[15, с. 424-425\]](#).

Кроме того, Савчук отмечает отсталость эстетики: «повсеместно звучат голоса о кризисе эстетики, неспособной вовлечь в предмет своего анализа новые регионы эстетического опыта» [5, с. 164-165]. Под так называемым «новым предметом» подразумевается быстро меняющееся современное искусство, которое «проговаривается в подавляющем, но еще не легитимном желании, реализуя потребность в провокации, в бунте, в вызове, в творчестве» [16, с. 29]. Собственно, классическая эстетика, опирающаяся на философский созерцательный метод, с самого начала была отсталой – «классическая» эстетика родилась в эпоху нового времени, и это противоречие полностью доказывает отсталость эстетики. Вспомним знаменитое высказывание Гегеля: философия подобна сове Минервы, вылетает по ночам, философы всегда на шаг позади [17, с. 56]. Савчук еще более радикален в своей критике отставания эстетики, по его мнению, эстетика занимается только уже ставшим легитимным, принятым искусством, т.е. тем, которое уже было оценено критиками, кураторами, коллекционерами, и, естественно, не хочет рисковать и оценивать еще не признанное искусство [5, с. 172]. Исходя из этих рассуждений, Савчук делает собственный вывод: «скорость изменений в художественной сфере входит в противоречие с самодостаточностью академической эстетики, которая хранит ее нормативно классицистический образ» [5, с. 163].

Попытка само-спасания эстетики

В условиях кризиса эстетики многие философы пытались спасти ее, вернуть ей актуальность и критическую силу. Подобные практики можно найти в «эстетической революции» [6, с. 60] Рансьера, «реконфигурации эстетики» [7, с. 85] Вельша и других предложениях. Стратегия спасания эстетики связана с «отцом» эстетики Баумгартеном, в дискурсе которого эстетика понимается как «наука чувственного познания» [5, с. 168], то есть как изучение множества чувственного опыта для формирования первичного понимания. Следование этой традиции помогает преодолеть тенденции абстракции эстетики модерна, как подчеркивает Вельш: «ближе к концу книги “Эстетики” Баумгартен неожиданно берет совершенно другую ноту. Эта новая эстетика теперь открыто восстает против традиционных представлений о восприятии. Эстетика отныне будет защитницей личности» [7, с. 40]. Постмодернистское мышление привело к гетерогенности и плюрализму и создало условия для революции в эстетике. В то же время возрождение эстетики требует внимания к искусству. По мнению Вельша, осуждающего «эстетическое завоевание» искусства, философия и искусство всегда находятся в конкуренции друг с другом, что может рассматриваться как свидетельство их взаимного равенства [7, с. 125].

Идея революции эстетики Вельша предлагает путь к восстановлению заботы эстетики об искусстве, побуждая эстетику выйти за пределы своих теоретических барьеров, остановить безграничную рефлексию и развить свою актуальность. Но задача отнюдь не является легкой, поскольку эстетика постоянно занимает высокомерную позицию. По словам Савчука, «неуместность такой эстетики оборачивается гордыней, заставляющей эстетиков вести себя так, как если бы “отвратительных” жанров искусства не существует» [5, с. 163]. Мало таких эстетиков, как Вельш — заинтересованных искусством (хотя бы только на уровне обобщения), — и большинство попыток спасти эстетику не имеют ничего общего с искусством. Эстетики или впивывают новые философские подходы и пытаются реконструировать философские основания эстетики, или продолжают академизировать эстетику и очищать ее до простого изучения истории эстетики. В то время как художники и критики рука об руку вышли из старой эстетической системы и вступили в современную эпоху, эстетики предпочли отступить в

угол, становясь все более упрямыми. Савчук критикует консервативную позицию эстетики: «слияние искусства и жизни вкупе с новыми видами искусства стимулирует по-новому отнестись к традиционному положению эстетики, которая без преувеличения всегда была ретроактивной или реакционной» [5, с. 163]. «Эстетическая рефлексия стала отвлеченной, окончательно забыв поэтику и оценку художественных достоинств той или иной работы. Особенно прискорбна ее безучастность в актуальном становлении новых форм искусства» [5, с. 170].

Лингвистический поворот в 60-ых годах XX века привнес в философские исследования метод текстового анализа, и эстетика последовала за ним, включив в себя ряд новых философских направлений, таких как семиотика и структурализм, и сместив фокус внимания на письмо и текстовую структуру. По словам Хоружего, «начиная с Барта, усиливаясь у Деррида, подпитываясь Бахтиным, достигая, пожалуй, доминантного положения в американской мысли, – проходит обширное русло, в котором делом философии становится по преимуществу исследование феноменов текста и письма, структур поэтики. Здесь “квинт-эссенциально философский элемент” слит полностью с эстетическим, “философия входит в свой эстетический вираж”» [13]. В свете дискуссии Хоружего можно понять, что он имеет в виду под «эстетикой»: текст, письмо, поэтическую структуру... но не произведение искусства. Он упоминает важное высказывание Бахтина о тексте – «текст», в общем, относится к словам, и только «текст в широком смысле», т.е. «целостный символический комплекс» [18, с. 281], может включать в себя произведения искусства. Сохраняется заметная тенденция к абстрагированию – специфика произведения искусства абстрагируется в «текст», который даже в лучшем случае уже не единый, а полисемичный, «полифонический» текст, чувственная сила которого по-прежнему игнорируется. Новая эстетическая парадигма также была сформулирована и в работе А. А. Грякалова: необходимо рассматривать современность как особый род произведения и анализировать ее эстетическую структуру [19, с. 9], но, как полагает Савчук, эволюция эстетики «как области чувственного восприятия к эстетике как этапу познания, а затем к эстетике как восприятию и производству прекрасного в искусстве, затем к восприятию эстетического вне этического измерения, вне «художественности» произведений искусства подвела (во всех смыслах) эстетику в структуралистских и постструктуралистских моделях к самоаннигиляции» [2, с. 8].

Практическая эстетика – это самообман

Современная система искусства тесно переплетена с рынком и капиталом, и в этих условиях принцип незаинтересованности классической эстетики вряд ли может быть выдержан. В настоящее время возникает новое эстетическое направление – практическая эстетика, которая напрямую связана с эстетизацией повседневной жизни. Основная цель этой школы – раздвинуть границы традиционной эстетики и включить в объект эстетики популярные эстетические культуры, такие как дизайн, украшения, пластическую хирургию, моду, рекламу в СМИ, которые раньше были исключены. Рассуждая об «эстетизации повседневной жизни», Вельш резюмирует вышеупомянутый феномен поп-культуры как «поверхностную эстетизацию» [7, с. 2], которая заняла общественное пространство с помощью рекламы и масс-медиа, а сама «эстетизация», похоже, превратилась в «украшение» [7, с. 2]. Как пишет Вельш, «сегодня мы живем в неслыханно прославленном реальном мире, где украшения и мода повсюду ... нынешняя эстетизация достигла своего пика даже среди людей» [7, с. 6]. Тенденция к эстетизации повседневной жизни оказала влияние и на современную эстетику, потому что, «как

рефлексивный авторитет эстетических феноменов, эстетика должна учитывать эту новую эстетическую конструкцию» [\[7, с. 82\]](#).

На фоне безграничного распространения эстетизирующих тенденций Вельш выступает за то, чтобы эстетики сохраняли критическое отношение и чтобы объектом критики была не только эстетизация, но и традиционная эстетика [\[7, с. 83\]](#). Как он утверждает, практика создания всего красивого подрывает сущность красоты, а универсальная красота утратила свою идентичность и выродилась в простую красоту или просто стала бессмысленной. Универсализированная эстетика воспринимается как раздражающая и даже пугающая, а нечувствительность к красоте превращается в стратегию выживания. Таким образом, пишет Вельш, на месте стратегии благоустройства традиционной эстетики «возникает потребность в неэстетическом, жажда прерывания, фрагментации, прорыва сквозь декоративность» [\[7, с. 83\]](#). В современной культурной среде продолжать ограничиваться эстетикой – удручающе консервативная перспектива. Игнорируя великие перемены времени, такие эстетики, независимо от того, медитируют они за закрытыми дверями или же выступают по поводу эстетизации, только подливают таким образом масла в огонь, не помогая найти новую основу для решения эстетических проблем в реальности.

Вельш считает искусство авангардной силой в критике распространения эстетизации: «Если в современном общественном пространстве все еще существует потребность в искусстве, то оно не будет наводить красоту на и без того чрезмерно украшенную среду, а скорее остановит этот механизм эстетизации, создав непаханую землю, незагрязненную эстетикой, открыв несколько пустынь посреди суперэстетизации» [\[7, с. 83\]](#). Нетрудно заметить, что надежду на реконструкцию эстетики Вельш возлагает на силу искусства, что свидетельствует об инверсии отношений между ними – теперь уже не эстетика критикует искусство, а искусство критикует эстетику. Традиционная эстетика не способна решить проблемы эстетизации, а так называемая «практическая эстетика» – не более чем самообман абстрактных мыслителей, она не имеет силы критиковать. По мнению Вельша, реальная перспектива эстетики заключается в создании «герменевтики искусства» [\[7, с. 124\]](#), то есть «возможного сотрудничества» [\[7, с. 124\]](#) между философией и искусством, которое может заново придать философии критическую силу благодаря своему непостижимому характеру: «там, где "произведение избегает превращения в смысл", философ вступает на арену "критики"» [\[7, с. 129\]](#). Как говорил Делез, философия – это не рефлексия, а творчество [\[20, с. 158\]](#). Если так называемая «практическая эстетика» сосредоточена только на эстетизации повседневной жизни и предпочитает закрывать глаза на окружающие движения искусства, то это тоже своего рода бегство.

Заключение

Вопрос может ли эстетика критиковать современное искусство, заострившийся в последнее десятилетие XX века, неожиданно стал широко распространённым и даже спровоцировал по мнению Ива Мишо (Yves Michaud) и Марка Химнеза (Marc Jiménez): «кризис современного искусства во Франции – явление, которое продолжает расширяться и метастазировать по всему миру» [\[21, с. 7-8\]](#). Французская эстетика претерпела радикальный сдвиг в методологии (во многом схожий с «лингвистическим поворотом» в философии). Но как известно, разговор о кризисе – даёт возможность для изменений, вместо того чтобы рассматривать «кризис» как проблему, присущую самому современному искусству, французская эстетика рассматривала его как кризис в познании и дискурсе обеих сторон спора и как провал подлинной «эстетики

современного искусства». Следовательно, необходимо создать «эстетику современного искусства». Эта эстетика должна исходить из подлинного «современного искусства», охватывать большее разнообразие и гетерогенность и позволять художественному опыту выходить за рамки единственного мира изобразительных искусств и, напротив, обретать глубокую связь со всеми видами человеческой экзистенциальной деятельности. Это положило бы конец элитарной монополии на мир искусства и диктату официальных учреждений, создало бы новый культурный путь и открыло бы безграничное пространство художественного опыта всем, кто желает и осмеливается экспериментировать.

Не только событие опережает теорию, но и современное искусство опережает критическую способность эстетики. И тот факт, что современное искусство опережает эстетику, обнаруживает новую ситуацию: в настоящее время уже не эстетика критикует искусство, а искусство обнаруживает критическую ограниченность эстетики. Актуальному искусству присуще нарушать господствующие эстетические нормы и создавать новые эстетические тенденции. Так Писсуар Дюшана и коробка Brillo Энди Уорхола вдохновили на изменение эстетических категорий и продемонстрировали великую силу чувственного, став самыми безжалостными критиками эстетической системы. Кроме того, с 1990-х годов этнографический акцент в современном искусстве, начиная с выставки «Маги Земли», деконструировал концептуальные оппозиции в политическом контексте деколонизации, разрушив такие бинарные оппозиции, как «Первый мир против Третьего мира», «Центр против Периферии» или «Запад против Востока» [4, с. 671]. В современном искусстве критика идентичности и гибридности стали центральными темами. Постколониальный дискурс заострил вызов традиционной эстетике. Например, художественный проект Ай Вэйвэя 2016 года «Человеческий поток» (Human Flow) привлёк повышенное внимание международного сообщества к кризису беженцев [22], который еще не вызвал интерес у эстетики.

Итак, критическая сила эстетики должна перейти на практический уровень, то есть открыть собственные границы, принять современное искусство, активно участвовать в живых образах, событиях, перформансах и т.д., чтобы перестать убегать и таким образом вернуть себе актуальность. Как говорит Савчук, «философ же, если он актуален, не может игнорировать настоящее, поэтому он находится по одну сторону баррикады с художником, так как задается тем же опытом про- вы- и переживания художника» [23, с. 24]. Можно делать вывод, что современное искусство вызывает к жизни не только новую критическую эстетику, но и философию искусства, поскольку оно способствует утверждению соответствующей времени системы ценностей. Поэтому новая эстетика (или под другими именами, как например философия искусства) будет ориентироваться на «будущее сообщество чувств» (по словам Рансьера), серьезно относится к силе чувственного образа, восстановить свою критическую силу, и заново создать продуктивное сотрудничество с современным искусством.

Библиография

1. Jiménez M. La querella del arte contemporáneo [Спор о современном искусстве]. Buenos Aires: Amorrortu, 2010. (На испанском языке).
2. Савчук В.В. Новая эстетика – эстетика тела (Предисловие) // Шустерман Р. Прагматическая эстетика. Живая красота, переосмысление искусства / пер. с англ. М. Кукарцева, Н. Соколова, В. Волков. М.: Канон+РООИ "Реабилитация", 2012. С. 5-15.
3. Арутюнова А. Арт-рынок в XXI веке: пространство художественного эксперимента. М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2015.

4. Буа Б., Бухло Б., Джослит Д., Краусс Р., Фостер Х. Искусство с 1990 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
5. Савчук В.В. Фантом эстетики в медиафилософии // Жизнь и письмо: сборник статей: к 70-летию А. А. Грякалова / сост. С. А. Мартынова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. С. 161-173.
6. Рансьер Ж. Разделяя чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. 264 с.
7. Welsch W. Undoing aesthetics. London: Sage Publications Ltd, 1997.
8. Danto A. After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Cambridge: Princeton University Press, 2015.
9. Foster H. Recodings: Art, spectacle, cultural politics. Seattle, Washington: Bay Press, 1999.
10. Aesthetics in Action: International Yearbook of Aesthetics. Vol. 18. / Ed. by Wilkoszewska K. Kraków: Wydawnictwo Libron, 2014.
11. История эстетики: Учебное пособие / Сост. и отв. ред. В.В. Прозерский, Н.В. Голик. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2011.
12. Радеев А.Е. Переоткрывая практическую эстетику // Международный журнал исследований культуры. 2025. № 2(59). С. 6-19.
13. Хоружий С.С. Театр ситуаций. 2008. URL: <https://www.libfox.ru/294958-sergey-horuzhiy-teatr-situatsiy-2008.html> (Дата обращения: 09.04.2025).
14. Никитина И.П. Эстетика: учебник для бакалавров. М.: Издательство Юрайт, 2012.
15. Савчук В.В. Философ как художник // Серия "Мыслители", Я. (А. Слинин) и Мы: к 70-летию профессора Ярослава Анатольевича Слинина. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 422-444.
16. Савчук В.В. Метакритическая решительность // Художественный журнал. 2004. № 55. С. 28-29.
17. Гегель Г.В.Ф. Философия права / Пер. с нем. Ред. и сост. Д.А. Реримов и В.С. Нерсисянц. М.: Мысль, 1990.
18. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
19. Грякалов А.А. Письмо и событие: эстетическая топография современности. СПб.: Наука, 2004.
20. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2009.
21. Michaud Y. Lacrisedel'artcontemporain: utopie, démocratieetcomédie [Кризис современного искусства: утопия, демократия и комедия]. Paris: Presses universitaires de France, 1997. (На французском языке).
22. Bradshaw P. Human Flow review – Ai Weiwei surveys shocking plight of migrants on the move // The Guardian, 2017. URL: <https://www.theguardian.com/film/2017/dec/07/human-flow-review-ai-weiwei-migration-documentary> (Дата обращения: 17.11.2025).
23. Савчук В.В. Режим актуальности. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2004.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Статья исследует предпосылки и слагаемые кризисной ситуации, возникшей в пространстве современной эстетической мысли. Автор предполагает, что основной

причиной кризиса является неспособность эстетики полноценно взаимодействовать с современным искусством, поскольку последнее, сфокусированное на вопросах глобализации и личностной идентичности, решительно отвергает идею красоты в рамках сознательной борьбы с утверждением любых универсальных нарративов. Выход из сложившейся ситуации он видит прежде всего в переосмыслении взаимоотношений эстетики и искусства на новом уровне, с учётом реалий современности.

Актуальность данной статьи не вызывает сомнений, поскольку вопрос дефиниции *contemporary art* (современного искусства) по сей день не исчерпан. Эстетика, в первую очередь как учение о формах прекрасного в художественном творчестве, не в состоянии «поставить точку» в данном вопросе.

В статье, безусловно, присутствует научная новизна. Автор подчёркивает, что сегодня эстетика представляет собой ряд разрозненных направлений, которые не слишком стремятся поддержать или же опровергнуть верховенство концепта над эстетической ценностью — формулу, сложившуюся в искусстве более ста лет назад, ещё во времена авангарда. Автор справедливо отмечает, что игнорировать существование феномена *contemporary art* — невозможно и в корне неправильно и предлагает оригинальные пути восстановления «продуктивного ядра» и критической силы эстетики через различные практики современного искусства.

Статья написана ясным и живым языком, не перегружена узкоспециальной терминологией. Структура статьи последовательно отражает логику исследования.

Вместе с тем рецензируемая работа всё-таки вызывает ряд существенных вопросов. Во-первых, автор периодически проводит сравнительный анализ ситуации в мировой (или же, по умолчанию, отечественной) философской науке и ситуации в философской науке Китая. Чем вызвано такое избирательное сравнение не понятно. Однако автор считает его весьма убедительным. Так он, например, пишет: «Как дисциплина в рамках философских исследований, эстетика, похоже, процветает в настоящее время. Например, в Китае существуют более шестидесяти современных эстетических школ...» Каким образом второе утверждение верифицирует первое? Почему наличие более шестидесяти эстетических школ в Китае является объективным доказательством процветания данной дисциплины? Более того, очевидно, что сам по себе термин «эстетика» имеет несколько значений. Несмотря на это, автор ставит в один ряд марксистско-ленинскую эстетику (конечно здесь имеется в виду эстетика именно как наука, как раздел философии) и, скажем, эстетику тела (здесь же эстетика явно должна пониматься просто как художественная сущность объекта, а не система взглядов). Далее он заявляет, что многие из школ, существующих в Китае представлены и в России. Какие именно, он не уточняет. Так же автор не уделяет должного внимания ситуации в Европе, в Соединенных Штатах, в Азии и так далее. Он либо говорит о ситуации в целом, либо сосредотачивается на Китае. Далее, уже в финале статьи он опять возвращается к «китайскому вопросу», поясняя суть традиции китайской практической эстетики, сосредоточенной исключительно на эстетизации повседневной жизни. Видимо, здесь автор исследует феномен так называемой «эстетики повседневности», возникшей в 1990-е годы по всему миру, которая активно пытается сместить фокус эстетики с философии искусства на природу, городскую среду и социальные практики. Однако чрезмерная фиксация на Китае без дополнительных пояснений и доказательств необходимости такой логики рассуждений вызывает неизбежные вопросы.

Во-вторых, смущает ряд характеристик, которые автор дает современному искусству, ссылаясь на явно устаревшие научные труды десяти-, а то и двадцатилетней давности. Современное искусство давно уже не пытается «уколоть зрителя» или «стать авторитетом в демонстрации возмутительного». Как уже говорилось выше, вопрос дефиниции современного искусства по-прежнему остаётся полемическим. Вместе с тем, автору было необходимо в первую очередь выделить ключевые (на его исследовательский взгляд) признаки современного искусства, которые отличают его от конвенционального искусства в целом, а также от модернистского и постмодернистского искусства. Суть современного искусства заключается в первую очередь в осознанном утверждении конкретной системы ценностей. Автор статьи, напротив, представляет его, как некий бессистемный поток творческих экспериментов, по большей части травмирующих и «хулиганских». Он не предпринимает попыток объяснить, почему современное искусство отказалось от красоты, а ссылается на некую «потерю серьёзности» и «рыночные отношения». А между тем, за два последних десятилетия стремление к красоте действительно стало приравниваться к устаревшим, поверхностным социальным ценностям. На сегодняшний день мы имеем довольно противоречивую ситуацию, когда красота во многом противостоит объективной реальности и не способна работать политически и критически, что крайне важно для современного искусства.

Также автор не приводит в пример ни одного произведения современного искусства, не упоминает ни одного влиятельного современного художника. Кажется, что его познания в данной области остановились на модернисте Марселе Дюшане и на стоявшем у истоков постмодернистского искусства Энди Уорхоле. Безусловно, работы Дюшана являются своего рода отправной точкой и образцом арт-практик, которые раз и навсегда поставили под сомнение центральную роль красоты в искусстве. Но данных примеров всё-таки недостаточно. Если автор так сосредоточен на Китае, он мог бы привести в качестве примера творчество всемирно известного китайского художника, куратора и критика Ай Вэйвэя.

Статья в целом соответствует общепринятым научным стандартам и требованиям, предъявляемым к публикациям такого рода, но требует ряда доработок и уточнений.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Статья исследует предпосылки и слагаемые кризисной ситуации, возникшей в пространстве современной эстетической мысли. По мнению автора, современная эстетика переживает более серьёзный кризис нежели современное искусство, поскольку объект её изучения становится все более и более узким. Автор подчёркивает, что основной причиной кризиса является неспособность эстетики полноценно взаимодействовать с современным искусством, поскольку последнее, сфокусированное на вопросах глобализации и личностной идентичности, решительно отвергает идею

красоты в рамках сознательной борьбы с утверждением любых универсальных нарративов. Данный кризис не может быть разрешен на теоретическом уровне. Выход из сложившейся ситуации автор видит прежде всего в переосмыслении взаимоотношений эстетики и искусства на новом уровне, с учётом реалий современности.

Актуальность данной статьи не вызывает сомнений, поскольку вопрос дефиниции contemporary art (современного искусства) по сей день не исчерпан. Эстетика, в первую очередь как учение о формах прекрасного в художественном творчестве, не в состоянии «поставить точку» в данном вопросе.

В статье, безусловно, присутствует научная новизна. Автор подчёркивает, что сегодня эстетика представляет собой ряд разрозненных направлений, которые не слишком стремятся поддержать или же опровергнуть верховенство концепта над эстетической ценностью — формулу, сложившуюся в искусстве более ста лет назад, ещё во времена авангарда. Автор также замечает, что новое эстетическое направление — практическая эстетика — исследует эстетизацию повседневной жизни и предпочитает закрывать глаза на окружающие движения искусства. Последнее свидетельствует о сознательном бегстве от назревшей проблемы. Автор справедливо отмечает, что игнорировать существование феномена contemporary art — невозможно и в корне неправильно и предлагает оригинальные пути восстановления «продуктивного ядра» и критической силы эстетики через различные практики современного искусства.

Представленная статья носит научный характер. Автор привлекает к работе солидный корпус актуальных источников, как отечественных, так и зарубежных. Статья написана ясным и живым языком, не перегружена узкоспециальной терминологией. Структура статьи последовательно отражает логику исследования.

Статья имеет ярко выраженную авторскую линию, поскольку не просто анализирует суждения тех или иных учёных, но и высказывает свою оригинальную точку зрения. Так автор утверждает, что современная эстетика должна позволить художественному опыту выйти за рамки единственного мира изобразительных искусств, дабы обрести глубокую связь со всеми видами человеческой экзистенциальной деятельности. Автор считает важным положить конец элитарной монополии на мир искусства и диктату официальных учреждений, создать новый культурный путь, открыв тем самым безграничное пространство художественного опыта всем, кто желает и осмеливается экспериментировать.

Данная статья, безусловно, несёт определённую научную значимость и может быть полезна студентам, аспирантам, докторантам и другим исследователям, которые занимаются проблемами философии искусства. Статья соответствует всем требованиям, предъявляемым к работам такого рода и может быть рекомендована к публикации.

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Нашикян Е.Е. Кураторское искусство как форма современного высказывания: теоретико-методологические основания и анализ трех проектов // Философия и культура. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.11.76591
EDN: GQLNIH URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76591

Кураторское искусство как форма современного высказывания: теоретико-методологические основания и анализ трех проектов.

Нашикян Елена Егисеевна

кандидат культурологии

независимый исследователь

125993, Россия, г. Москва, ул. Мясницкая, 6

✉ Lenanash@yandex.ru



[Статья из рубрики "Ценность и истина"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.11.76591

EDN:

GQLNIH

Дата направления статьи в редакцию:

02-11-2025

Дата публикации:

23-11-2025

Аннотация: Статья посвящена анализу кураторского искусства как самостоятельной формы современного художественного высказывания. На основе теоретико-методологического аппарата феноменологии, герменевтики, реляционной эстетики, визуальной теории и антропологии современности рассматриваются три кураторских проекта Елены Нашикян (известной в международной профессиональной среде как Ellen Nash) – Fragile Angel, The Gate и Mesozoic: Let's Start Over. Показано, что кураторская практика выходит за рамки посредничества между художником и зрителем и формирует самостоятельные концептуальные структуры, в которых пространство, свет и визуальные режимы становятся средствами философского и эстетического мышления. Особое внимание уделяется вопросам уязвимости, этического взаимодействия, лиминальности,

цикличности и посткатастрофических сценариев. Проекты анализируются как связанные элементы авторской концепции, раскрывающей новые модели восприятия и взаимодействия в условиях культурной сложности и глобальных изменений. Исследование опирается на феноменологический, герменевтический и визуально-аналитический подходы, а также на теоретические концепции Левинаса, Мерло-Понти, Буррио, Рикёра, Фостера и Митчелла, позволяющие рассматривать кураторские проекты как самостоятельные художественно-исследовательские высказывания. Научная новизна исследования заключается в рассмотрении кураторского искусства как формы авторского философско-визуального высказывания, выходящей за пределы посредничества между художником и зрителем. Впервые три проекта Ellen Nash анализируются как взаимно дополняющие художественные конструкции, формирующие собственные режимы видимости, этические акценты и сенсорные стратегии восприятия. Показано, что кураторские решения способны структурировать опыт зрителя через тьму, свет, ультрафиолетовые переходы, лиминальные состояния и посткатастрофические логики, создавая пространство внутреннего анализа, восстановления и переосмысления опыта. Подчёркивается, что кураторское высказывание может выступать не только художественным форматом, но и самостоятельным исследовательским методом, позволяющим раскрывать динамику современной визуальной культуры и трансформации чувствительности. Сделан вывод о значимости кураторского подхода как способа концептуального мышления в искусстве.

Ключевые слова:

кураторская практика, современное искусство, философия искусства, репрезентация художника, авторство, посредничество, кураторское искусство, кураторское авторство, выставочные стратегии, художник

Введение

Современное искусство второй половины XX — начала XXI века характеризуется устойчивым процессом институциональных и эпистемологических сдвигов, ведущих к расширению роли куратора в художественном производстве. Если в классической модели художественного процесса куратор выступал преимущественно в качестве медиатора — организатора выставочного пространства и интерпретатора художественного материала, — то в условиях глобализации, неустойчивости культурных кодов и усложнения художественных стратегий его роль трансформируется в сторону активного авторства. Как подчёркивает Х. Бельтинг, современность определяет себя через «смещение режима изображения», в котором визуальность больше не является пассивным отражением, а становится структурой действия, распределением агентности между объектами, субъектами и институтами [\[1\]](#).

Именно в этой логике куратор превращается не в обслуживающее звено, а в самостоятельную фигуру высказывания, формирующую концептуальные условия существования произведений искусства. Кураторская практика в этом смысле становится формой авторской деятельности, производящей собственные смыслы, нарративы и структуры восприятия. Данная статья направлена на раскрытие кураторского жеста как разновидности художественного высказывания, основанного на наборе теоретико-методологических подходов — феноменологии, герменевтики, реляционной эстетики,

визуальной теории и антропологии современности.

Цель работы — провести теоретический анализ кураторского искусства как формы высказывания и применить его к разбору трёх кураторских проектов Ellen Nash: *Fragile Angel*, *The Gate* и *Mesozoic: Let's Start Over*. Эти проекты представляют собой различные феноменологические и концептуальные модели взаимодействия между зрителем, пространством и визуальным кодом, что позволяет рассматривать их как кейсы, иллюстрирующие трансформацию кураторского авторства в XXI веке.

1. Теоретико-методологические основания исследования

1.1. Феноменология восприятия

Феноменология — одна из ключевых теоретических опор для анализа кураторского высказывания. Согласно М. Мерло-Понти, восприятие является не механическим процессом считывания визуальной информации, а «телесно укоренённым способом бытия-в-мире» [\[2; 24\]](#). Зритель не просто видит объект — он вступает с ним в интерактивное, телесно сопереживаемое отношение. Это радикально меняет роль куратора: он конструирует не только экспозиционный сценарий, но и условия чувственного опыта.

В феноменологической перспективе куратор выступает создателем «поля переживания» — структуры, в которой зритель становится активным соучастником, а произведение перестаёт быть изолированным объектом. Именно такую модель реализуют многие практики Ellen Nash, делая восприятие динамическим, многослойным и невербальным.

1.2. Герменевтика и структурирование смыслов

Герменевтика Гадамера исходит из того, что понимание искусства — это всегда диалог, процесс интерпретации, в котором субъект и объект взаимодействуют в «герменевтическом круге» [\[3; 25\]](#). В контексте кураторской деятельности это означает, что куратор создаёт пространство интерпретации, организует «пред-понимание» произведения для зрителя, а выставка становится формой высказывания не только художника, но и куратора.

Гадамер подчёркивал, что интерпретация никогда не является окончательной: смысл раскрывается в процессе встречи, и именно куратор задаёт параметры этой встречи через выбор работ, их пространственное распределение, световые акценты, текстовые комментарии.

Таким образом, кураторская практика является герменевтической по своей природе: она структурирует смысловое поле, в котором зритель осуществляет акт понимания. В этом контексте продуктивно учитывать и семиотический подход Ю. М. Лотмана, согласно которому культурное пространство функционирует как система знаков, задающая правила смыслообразования и интерпретации [\[26\]](#).

1.3. Реляционная эстетика и пространство взаимодействия

Н. Буррио утверждает, что современное искусство создаёт не столько объекты, сколько «формы бытия-вместе», отношения, возникающие в процессе взаимодействия [\[4\]](#). В этой парадигме куратор выступает архитектором социального и перцептивного пространства, формируя структуру, в которой зритель становится со-участником художественного события.

Кураторские проекты Ellen Nash демонстрируют именно такую логику: зритель не наблюдает, а входит в пространство, телесно проживает его, взаимодействует с ним. В этом смысле кураторское высказывание становится реляционным — оно создаёт формы взаимодействия между телом, светом, тьмой, образом и пространством.

1.4. Этика Другого и кураторское сопереживание

Э. Левинас рассматривал встречу с Другим как фундаментальный этический акт [\[5\]](#). В контексте искусства это означает, что художественное восприятие может быть формой этического контакта, а куратор — создателем ситуации такой встречи.

Для проектов Ellen Nash характерно именно этическое измерение: в них зритель не просто созерцает визуальные структуры, а вступает в контакт с образом, который требует сопереживания, ответственности, внутреннего движения.

Особенно ярко эта логика проявляется в *Fragile Angel*, где эстетика хрупкости становится формой этики.

1.5. Визуальная теория и режимы видимости

Современные исследователи визуальности (Х. Фостер, У. Митчелл) подчёркивают, что «видимость» — это всегда конструкция, а любое изображение существует внутри определённого «режима видения» [\[6;7\]](#).

Куратор работает именно на уровне создания режима видимости:

- выбирает источники света,
- строит оптические оси,
- регулирует порог видимого и невидимого,
- формирует структуру внимания.

Особенно важно это в проекте *The Gate*, где тьма, ультрафиолетовое свечение и цветовые контрасты создают множественные уровни визуальности.

Как отмечал Р. Барт, визуальный образ воздействует на зрителя через сочетание

культурно заданных структур и элементов непосредственного эмоционального переживания, что делает режим видения многослойным и напряжённым [\[27\]](#). Эти переживания и чувства, были достигнуты куратором в проекте The Gate.

1.6. Антропология современности и сложность культурных систем

Согласно Б. Латуру, современность — это не линейное движение вперёд, а сеть сложных отношений между людьми, объектами, институциями и технологическими структурами [\[8\]](#). Э. Морен называет современное состояние «комплексностью», где взаимодействуют множественные уровни восприятия, значения и опыта [\[9\]](#).

Кураторские проекты, созданные в международном контексте, отражают именно эту сложность: они создают многослойные структуры визуального и смыслового взаимодействия, в которых зритель становится узлом сети, а не внешним наблюдателем.

2. Кураторское искусство как форма авторства

Трансформация кураторской профессии во второй половине XX — начале XXI века связана с постепенным переходом от модели посредничества к модели авторства. Как показали исследования П. О'Нила, Л. Лин, Г. Обриста и К. Бишоп, куратор формирует собственный язык, собственную методологию и собственную художественно-концептуальную позицию [\[10\]](#).

Современные исследования также подчёркивают, что кураторская деятельность включает этическое измерение, связанное с заботой, уязвимостью и формами соучастия, что детально анализирует Пуиг де Ла Беллакаса [\[11\]](#).

По мнению Бишоп, современная выставка становится «нарративной структурой», а куратор — «автором, работающим с пространством как с текстом» [\[10\]](#). Неслучайно Г. Обрист подчёркивал, что куратор создаёт «миропостроительную модель» [\[12\]](#), внутри которой произведения художников заново обретают смысловые связи.

В данном исследовании кураторские проекты Ellen Nash рассматриваются именно в этой парадигме авторства. Каждый из трёх проектов — Fragile Angel, The Gate и Mesozoic: Let's Start Over — формирует собственную философскую структуру, в которой:

- зритель становится участником;
- пространство превращается в феноменологическое поле;
- визуальные элементы подчинены концептуальной логике;
- кураторское решение является не организационной, а художественной категорией.

Эти проекты представляют собой самостоятельные произведения кураторского искусства, в которых объекты, свет, тьма, тело зрителя и пространство объединяются в «режим высказывания» [\[6\]](#).

3. Анализ трёх проектов

3.1. Fragile Angel: визуализация хрупкости, эмпатии и этического присутствия

3.1.1. Концептуальное ядро проекта

Проект Fragile Angel основан на образе ангела — фигуры, глубоко укоренённой в западной визуальной традиции, начиная с библейской иконографии и заканчивая романтической поэзией Уильяма Блейка.

Однако в интерпретации Ellen Nash этот образ перестаёт быть религиозным знаком и приобретает статус культурного архетипа, структурирующего пространство этического сопереживания. Ангел здесь — фигура уязвимости, эмпатии и надежды в мире, переживающем кризисные состояния.

Подобное использование архетипа соответствует логике К.-Г. Юнга, который утверждал, что архетипические образы — это форма коллективного опыта, позволяющая субъекту переживать универсальное через индивидуальное [\[13\]](#).

3.1.2. Феноменологическая структура проекта

Опираясь на феноменологию Мерло-Понти, можно утверждать, что Fragile Angel создаёт ситуацию «встречи с образом», которая не сводится к визуальному считыванию.

Зритель оказывается внутри пространства мягкого света, светорассеянных поверхностей и почти медитативной атмосферы. Переход от светлых градаций к полутональным областям формирует феноменологическую логику «погружения в видимость», характерную для описанного Мерло-Понти «чувственного поля» [\[2\]](#).

Пространство не описывает ангела — оно позволяет зрителю пережить его хрупкость.

Тем самым куратор создаёт не объект, а опыт.

3.1.3. Герменевтическая перспектива

Гадамер подчёркивал, что художественное восприятие всегда связано с интерпретацией, которая осуществляется в пределах культурных горизонтов зрителя [\[3\]](#).

В Fragile Angel ангел функционирует как многослойный знак:

- в христианской традиции — защитник и посланник,
- в секулярной — символ надежды и духовной защиты,

- в современной визуальной культуре — образ хрупкости.

Куратор задаёт «горизонт понимания», в котором зритель постепенно раскрывает собственные способы прочтения символа.

Таким образом, герменевтический круг образуется между визуальным опытом и культурной памятью.

3.1.4. Этика Другого и «эстетика заботы»

В модели Э. Левинаса этическая встреча с Другим основана на обращённости лица Другого и требовании ответственности [\[5\]](#). В проекте *Fragile Angel* зритель сталкивается не с персонажем, а с образом-характером хрупкости, который вызывает эмпатическое сопереживание. Это соответствует концепции эмпатического искусства А. Берлеанта, для которого эстетическое переживание является формой этического отношения [\[14\]](#).

Понимание такой встречи может быть дополнено нарративной оптикой П. Рикёра: переживание Другого всегда разворачивается как процесс интерпретации, где зритель соединяет восприятие, переживание и смысл в единую «повествовательную структуру» [\[15\]](#). Именно так выстраивается опыт восприятия в *Fragile Angel*, где этический жест проявляется через постепенное раскрытие образа и эмоциональной реакции на него.

Современные гуманитарные исследования подчёркивают, что эстетическое переживание может быть связано и с концепцией «эстетики заботы» — сферы эмпатии, поддержки и внимательного присутствия [\[11\]](#). В проектах Ellen Nash внимание к хрупкости, телесности и уязвимости формирует поле этического контакта между зрителем и образом.

3.1.5. Реляционная и визуальная составляющие

С точки зрения Буррио, реляционное искусство не создаёт завершённый объект, а формирует ситуации [\[4\]](#).

Fragile Angel — ситуация сопереживания:

- мягкий свет вовлекает зрителя,
- пространство не содержит агрессивных акцентов,
- световые переходы создают динамику включённости,
- зритель становится частью структуры.

На уровне визуальной теории Фостера проект создаёт «режим мягкой видимости», где свет не раскрывает объект, а создаёт поле чувственного участия [\[6\]](#).

3.1.6. Вывод по проекту

Таким образом, Fragile Angel представляет собой:

- феноменологическое пространство переживания,
- герменевтическую структуру интерпретации,
- реляционную форму эмпатического взаимодействия,
- этическое поле встречи с образом,
- визуальную систему световой хрупкости.

Проект демонстрирует, как кураторское авторство может формировать самостоятельную эстетико-этическую модель, основанную на эмпатии, уязвимости и надежде.

3.2. The Gate: эстетика порога, темноты и трансформации

Проект The Gate представляет собой произведение кураторского искусства, выстроенное вокруг центрального мотива перехода — концептуального и пространственного. В этом проекте Ellen Nash обращается к категории порога как к фундаментальной структуре человеческого опыта. В философской традиции порог трактуется как точка пересечения между состояниями, между знанием и незнанием, между страхом и надеждой, между старым и новым [\[16\]](#).

Темнота, ультрафиолетовое свечение, красно-чёрные цветовые напряжения, оптические эффекты и визуальные «разрывы» создают особую эстетическую структуру: пространство становится не местом демонстрации, а местом трансформации.

3.2.1. Темнота как режим видимости

Современная визуальная теория подчеркивает, что темнота является не отсутствием видимого, а альтернативным режимом видимости [\[6; 7\]](#).

На уровне восприятия темнота заставляет зрителя:

- замедлять взгляд,
- переходить от оптического к телесному восприятию,
- «нащупывать» визуальные элементы,
- вступать в ситуацию чувственной неуверенности.

Это соответствует феноменологии Мерло-Понти, согласно которой восприятие связано с телесным действием и всегда включает элемент «первичного незнания» [\[2\]](#).

Ellen Nash использует темноту не как художественный приём, а как антологическую категорию — как пространство, в котором зрение перестаёт быть инструментом контроля и становится пространством внутренней работы.

3.2.2. Ультрафиолет как вторая реальность

Одним из ключевых элементов проекта является ультрафиолетовое свечение, которое вступает с темнотой в диалектическое отношение.

Ультрафиолет:

- раскрывает скрытое;
- делает видимыми те элементы, которые в обычном свете невидимы;
- формирует «второй уровень реальности»;
- создаёт эффект «вспыхивающего смысла» [\[6\]](#).

Эта стратегия соотносится с концепцией «отрицательной теологии» (апофатической традиции), где истина проявляется через скрытие [\[17\]](#).

Темнота скрывает, ультрафиолет раскрывает, и в этом взаимоотношении возникает пространство перехода.

3.2.3. Порог как структура опыта

В антропологии Арнольда ван Геннепа порог — это центральный элемент любого ритуала перехода: он соединяет старое и новое, известное и неизвестное [\[18\]](#).

Проект The Gate структурирован по лиминальной логике:

1. Вход в темноту — утрата стабильности.
2. Поиск ориентации в пространстве — переживание неопределённости.
3. Обнаружение ультрафиолета и красного спектра — появление новой формы видимости.
4. «Прорыв» к световым акцентам — символическое обновление.

Такая структура соответствует модели «переходного состояния» Виктора Тёрнера, в котором субъект временно выпадает из социальных и символических рамок, чтобы приобрести новую идентичность [\[19\]](#).

Кураторская композиция Ellen Nash организует пространство именно как переживание лиминальности.

3.2.4. Эмоциональная и телесная динамика пространства

Телесное переживание в The Gate играет ключевую роль.

Зритель:

- замедляет шаг,

- вслушивается в пространство,
- приспосабливается к темноте,
- вступает в диалог с цветовой интенсивностью,
- переживает «пороговое» чувство тревоги/надежды.

Феноменология описывает подобные состояния как «плотное присутствие» — момент, когда тело зрителя оказывается включённым в опыт произведения [\[2\]](#).

Красный цвет, используемый в проекте, в культурологической традиции связан с опасностью, страстью и жизненной силой [\[20\]](#). В контексте проекта он обретает двойственную функцию: тревожит и ведёт вперёд.

3.2.5. Кураторское авторство и визуальная драматургия

Структура The Gate строится как драматургия перехода:

- экспозиционная темнота — отрицание видимого;
- ультрафиолетовая «вспышка» — выявление скрытого;
- красный визуальный поток — эмоциональная кульминация;
- финальная полутьма — открытие нового состояния.

Куратор здесь выступает не организатором, а режиссёром пространства, что соответствует идее Обриста о «пространстве как медиа» [\[12\]](#).

Работа Ellen Nash формирует у зрителя опыт проживания собственной темноты, страха и обновления — в философском смысле, это производит эффект «экзистенциального перехода» [\[21\]](#).

3.2.6. Итог по проекту

Проект The Gate демонстрирует:

- темноту как активный режим видимости;
- ультрафиолет как скрытую реальность;
- цвет как эмоционально-антологическую категорию;
- лиминальное пространство как структуру перехода;
- зрителя как участника трансформации;
- куратора как автора визуально-философской драматургии.

3.3. Космологические структуры, катастрофа, цикличность и возможность нового начала

Проект Mesozoic: Let's Start Over представляет собой сложную кураторскую конструкцию, в которой обращение к мезозойской эре становится не иллюстрацией доисторического периода, а концептуальной метафорой начала, катастрофы и перезапуска.

Использование археологических, геологических и космологических кодов превращает пространство выставки в своеобразную «модель мира», основанную на идее цикличности и возможности восстановления после разрушения.

Такой подход соотносится с философией сложности Эдгара Морена, утверждающей, что современность должна мыслиться как «мультислоистая система взаимосвязей», в которой хаос и порядок не противоположны, а взаимодополняют друг друга [\[9\]](#).

3.3.1. Мезозой как культурная и философская метафора

Обращение к мезозойской эре в современном искусстве одновременно фиксирует:

- масштаб времени, превосходящий человеческую историю;
- память о глобальной катастрофе (крушение экосистемы);
- идею возможного нового начала после разрушения.

В культурной теории мезозой рассматривается как способ «выйти за пределы антропоцентризма», увидев человека в контексте планетарных процессов [\[22; 23\]](#).

В кураторской интерпретации Ellen Nash мезозой — это:

- не историческая эпоха,
- а метафора планетарной уязвимости и цикличности.

Проект ставит вопрос не о прошлом, а о будущем:

может ли мир начаться заново после кризиса?

3.3.2. Свет как структурообразующий элемент

Ключевым художественным инструментом в проекте выступает свет.

Ellen Nash создаёт двойную световую систему:

1. дневная экспозиция — тёплое, мягкое, почти природное освещение;
2. ночная экспозиция — ультрафиолетовые и цветовые акценты, раскрывающие скрытые слои.

Такое сочетание формирует то, что Мерло-Понти называл «двойной структурой восприятия» — где видимое и скрытое образуют единое поле опыта [\[2\]](#).

Свет здесь не просто подсветка экспонатов — это:

- метафора времени;
- метафора памяти;
- метафора регенерации.

В «ночной» фазе проявляются не только визуальные элементы, но и символические структуры: так создаётся ощущение «альтернативной реальности», скрытой под дневной оболочкой.

3.3.3. Посткатастрофический нарратив

В современной гуманитарной мысли разрушение рассматривается не только как утрата, но и как точка перехода, запускающая процесс переосмысления опыта.

В логике реляционной эстетики Н. Буррио разрывы, фрагменты и паузы в целостности создают условия для возникновения новых связей и новых форм взаимодействия [\[4\]](#).

Проект Mesozoic: Let's Start Over разворачивает аналогичную логику:

- катастрофа — это не завершение,
- а точка нового начала, в которой разрыв становится условием будущей сборки.

С точки зрения кураторского замысла визуальные трещины, фрагменты и световые разломы отсылают к опыту разрушения, тогда как ультрафиолетовые линии и световые переходы — к возможности регенерации и становления нового мира.

Такое понимание посткатастрофического опыта соотносится с рикёровской трактовкой нарратива как способа «собрать» переживание заново после кризиса или травмы [\[15\]](#).

Нарратив здесь выступает механизмом восстановления смысловой связности: фрагменты опыта соединяются в новую композицию, открывающую возможность нового горизонта восприятия.

3.3.4. Геология света и цвета

Проект формирует впечатление «геологии света» — многослойной структуры, в которой каждый уровень обладает собственной визуальной и смысловой логикой. В экспозиции прослеживаются несколько слоёв:

- поверхностный — дневной, устойчивый, «геологический»;
- внутренний — ночной, вибрационный, «органический»;
- глубинный — ультрафиолетовый, «космологический».

Такое понимание визуальной среды как системы уровней и внутренних границ

соответствует представлению Ю. Лотмана о семиосфере как многослойном культурном пространстве, где различные смысловые пласты сосуществуют, пересекаются и вступают в динамическое взаимодействие [\[26\]](#). Световые структуры проекта функционируют подобно культурным структурам: они не просто располагаются в пространстве, но образуют собственную внутреннюю организацию — от устойчивых поверхностных форм к глубинным смысловым напряжениям.

Ellen Nash переносит подобную многослойность в художественное поле, где визуальное становится не только способом демонстрации, но и формой мышления. В результате зритель сталкивается не с цельной картиной мира, а с разворачивающейся системой «времени мира», в которой каждый световой слой задаёт собственный темп, собственную глубину и собственный режим восприятия. Такое построение позволяет рассматривать визуальную структуру проекта как пространство постепенного погружения, где свет выступает не иллюстрацией, а аналитической категорией.

3.3.5. Феноменологическая позиция зрителя

Проект организован так, что зритель:

- перемещается между слоями света;
- переживает смену режимов восприятия;
- вступает в контакт с масштабами, превосходящими человеческие;
- оказывается «внутри времени».

Феноменология опыта здесь предельно выражена: восприятие становится путём, а не актом.

3.3.6. Этика времени и ответственность перед будущим

Идея перезапуска («Let's Start Over») имеет глубокое этическое измерение.

Согласно Латуру, современность требует «новых режимов ответственности», основанных на признании собственной включённости в планетарные процессы [\[8\]](#).

Проект Ellen Nash задаёт зрителю именно этот вопрос:

Готов ли ты начать заново, если мир разрушится?

Есть ли у человечества право на вторую попытку?

Так художественный проект становится философским сценарием будущего.

3.3.7. Итог по проекту

Mesozoic: Let's Start Over представляет собой:

- космологическую и посткатастрофическую модель мира;
- феноменологическое поле перехода между дневным и ночным восприятием;
- визуальную структуру «глубинного времени»;
- кураторскую рефлексию о цикличности, регенерации и ответственности.

Проект демонстрирует, что кураторское искусство способно работать с масштабами, выходящими за пределы человеческого времени и человеческого опыта, превращаясь в средство философского моделирования будущего.

4. Сравнительный анализ трёх кураторских проектов

Три рассмотренных кураторских проекта — Fragile Angel, The Gate и Mesozoic: Let's Start Over — представляют разные визуальные языки и теоретические основания, однако при этом формируют единую исследовательскую стратегию. Комплексный анализ позволяет выявить ключевые структурные элементы кураторского авторства Ellen Nash.

4.1. Феноменология опыта: зритель как соучастник

Во всех трёх проектах восприятие строится как феноменологическое включение зрителя в пространство:

- в Fragile Angel — через мягкое световое поле, создающее атмосферу эмпатии;
- в The Gate — через телесное движение внутри тёмного, лиминального пространства;
- в Mesozoic — через переходы между дневной и ночной световой средой, меняющей режимы видимости.

Эта структура соответствует идее Мерло-Понти о «воплощённом восприятии», которое не отделено от тела и времени [\[2\]](#).

Зритель перестаёт быть внешним наблюдателем — он становится частью художественного опыта.

4.2. Герменевтическое измерение: интерпретация как процесс

Гадамер подчёркивал, что восприятие искусства — это диалог между произведением и горизонтом зрителя [\[3\]](#).

Во всех проектах Ellen Nash формирует такие диалогические пространства:

- Fragile Angel апеллирует к архетипам и культурной памяти;

- The Gate вызывает интерпретацию через тёмные и световые разрывы;
- Mesozoic формирует нарратив посткатастрофического обновления.

Интерпретация становится не статичным актом, а движением внутри проекта.

4.3. Реляционность: искусство как пространство взаимодействия

Согласно концепции реляционной эстетики Буррио, искусство XXI века создаёт отношения, а не объекты [\[4\]](#).

Это особенно заметно в кураторских решениях Ellen Nash:

- в Fragile Angel создаётся поле сопереживания;
- в The Gate — лиминальное пространство тревоги и надежды;
- в Mesozoic — многослойная световая структура, соединяющая зрителя и космологическое время.

Во всех трёх случаях отношение «зритель — пространство — идея» становится центральным элементом произведения.

4.4. Этика Другого: уязвимость, ответственность, встреча

Этическое измерение кураторских проектов проявляется в обращении к уязвимости и встрече с Другим:

- Fragile Angel — эмпатия и забота;
- The Gate — страх и преодоление;
- Mesozoic — ответственность перед будущим.

Подобные стратегии перекликаются с философией Левинаса, для которого встреча — это этический акт [\[5\]](#).

4.5. Визуальные режимы и семиотические структуры

Каждый проект исследует собственный визуальный режим:

- мягкая световая эстетика (эмпатическая визуальность) в Fragile Angel;
- тьма как активный режим видимости в The Gate;
- космологическая световая многослойность в Mesozoic.

Эти режимы отражают идеи Фостера и Митчелла о том, что изображение определяется не только формой, но и контекстом восприятия [\[6; 7\]](#).

4.6. Антропология современности: сложность, мир после кризиса

Работы Латура и Морена позволяют интерпретировать кураторские проекты Ellen Nash как исследовательские модели современности:

- Fragile Angel — эмпатия как ответ на кризис;
- The Gate — переход и трансформация как структура человеческой ситуации;
- Mesozoic — посткатастрофический сценарий и возможность нового начала.

Во всех трёх случаях куратор создает пространство, в котором зритель может переосмыслить своё место в мире.

4.7. Кураторское авторство: концептуальная цельность

Несмотря на различия в эстетике и символике, проекты объединяет:

- единая структура философского мышления;
- внимание к этическим аспектам;
- акцент на чувственном и телесном восприятии;
- работа с универсальными категориями: светом, временем, переходом, уязвимостью.

Это подтверждает тезис Клэр Бишоп о том, что куратор сегодня является не просто организатором, а автором художественно-исследовательского высказывания [\[10\]](#).

Заключение

Современное кураторское искусство представляет собой сложную интеллектуальную и художественную практику, выходящую за пределы традиционных представлений о роли куратора как посредника. Анализ трёх проектов Ellen Nash — Fragile Angel, The Gate и Mesozoic: Let's Start Over — демонстрирует, что кураторское высказывание может функционировать как самостоятельная форма философского и визуального мышления, сопоставимая по значимости с авторскими художественными произведениями.

В каждом из проектов куратор выстраивает уникальную эстетико-философскую структуру:

- Fragile Angel — пространство эмпатии, хрупкости и заботы, основанное на мягкой визуальности и герменевтическом взаимодействии со зрителем;
- The Gate — лиминальное пространство перехода, использующее тьму, ультрафиолет и драматургию порога как структуру экзистенциального опыта;
- Mesozoic: Let's Start Over — космологическая модель, обращённая к идеям цикличности, катастрофы и возможности нового начала.

Феноменология восприятия, герменевтика, реляционная эстетика, этика Другого, визуальная теория и антропология современности образуют теоретический фундамент, позволяющий рассматривать эти проекты не как самостоятельные выставки, а как связанную систему кураторских художественно-исследовательских практик.

Таким образом, кураторское искусство в современной культурной ситуации становится:

1. формой философского мышления,
2. методом исследования визуальной культуры,
3. платформой этического взаимодействия,
4. пространством моделирования будущего.

Кураторская практика Ellen Nash свидетельствует о том, что куратор может выступать автономным автором, создающим собственный концептуальный язык, который разворачивается в пространстве между зрителем, произведением и контекстом. В условиях усложняющегося мира кураторское искусство оказывается одной из немногих форм, способных предложить новые способы переживания, понимания и визуализации человеческой уязвимости, трансформации и надежды.

Библиография

1. Belting H. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
2. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge, 2013.
3. Gadamer H.-G. *Truth and Method*. London: Continuum, 2004.
4. Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel, 2002.
5. Levinas E. *Totality and Infinity*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.
6. Foster H. *The Return of the Real*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
7. Mitchell W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
8. Latour B. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
9. Morin E. *Complex Thought*. Dordrecht: Springer, 2008.
10. Bishop C. *Radical Museology*. London: Koenig Books, 2013.
11. Puig de la Bellacasa M. *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
12. Obrist H.-U. *Ways of Curating*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014.
13. Jung C. G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
14. Berleant A. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1991.
15. Ricoeur P. *Time and Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
16. Derrida J. *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
17. Lossky V. *The Mystical Theology of the Eastern Church*. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1957.
18. Van Gennep A. *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
19. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing, 1969.
20. Eliade M. *The Sacred and the Profane*. New York: Harcourt, 1957.
21. Sartre J.-P. *Being and Nothingness*. London: Routledge, 2003.
22. Sagan K. *Cosmic Evolution: The Rise of Complexity in Nature*. Cambridge, MA: MIT Press, 2016.
23. Chakrabarty D. *The Climate of History: Four Theses // Critical Inquiry*. 2009. Vol. 35, no.

2. Р. 197-222.

24. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. М.: Юрист, 1996.

25. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1988.

26. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 1992.

27. Барт Р. Камера Люцида. М.: Ad Marginem, 1994.

28. Барышева Е. В. Кураторские практики в современном искусстве // Вестник МГУКИ. 2019. № 3. С. 45-55.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования статьи является кураторская деятельность Елены Нашикян и реализованные под ее руководством проекты «The Gate», «Mesozoic: Let's Start Over» и «Книга Перемен». Актуальность темы исследования не вызывает сомнения, т.к. по верному выражению автора кураторская деятельность в сфере искусства претерпела значительные трансформации. Сегодня куратор выставки, проекта, мероприятия – это не столько функционер и организатор, сколько со-автор, т.к. именно он является связующим звеном между автором и общественным восприятием. Однако в данной статье вызывает сомнение соответствие названия статьи содержанию. В статье: 1. перечисляются два методологических похода; 2. Приводятся три философских концепции; 3. Определяется роль куратора как со-автора (эстетика ответственности); 4. Перечисляются и получают краткое описание три кураторских проекта Елены Нашикян. Из названия же работы предполагается, что речь пойдет о сложном процессе кураторской деятельности, составляющих его этапах, элементах, всем том, что автор статьи определили как «кураторское искусство». Кроме того, название статьи подразумевает анализ взаимодействия куратора и художника в процессе репрезентации работ последнего. На примере проектов Елены Нашикян, к сожалению, эта сфера кураторства не была освещена. В общем-то автор не предоставил исчерпывающей информации об трех проектах, какие работы были представлены в них, ограничившись лишь описанием общей концепции всех трех проектов.

Методология исследования исчерпывающе представлена в тексте статьи. Научная новизна работы состоит в рассмотрении оригинальных функций куратора в сфере искусства и попытке определить значимость этой деятельности в современной культуре.

Стиль статьи научный, автор демонстрирует предметное знание исследуемого материала. Структура текста логична, содержит все необходимые элементы для научной статьи. Содержание же требует явной доработки. Во-первых, теоретическая часть статьи никак не отражена в описании реальных кураторских проектах. Следует концептуально связать перечисленные кейсы с философскими измерениями кураторской практики, которые автор приводит. Во-вторых, описание кейсов очень скудное. Из приводимых фактов совершенно не следуют те выводы о сущности кураторской работы, которые автор делает. Необходимо расширить описание кейсов.

Очень серьезные замечания вызывает оформление ссылок и библиография статьи в целом. 1. Ссылки в тексте статьи оформлены не в соответствии с требованиями и не соотносятся со списком литературы. Нужно на сайте издательства свериться с требованиями к оформлению ссылочного аппарата. 2. В тексте статьи упоминаются авторы под следующими пунктами из Библиографии: 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11.

Соответственно, авторы и их работы под следующими пунктами в статье отсутствуют: 2, 3, 5, 12, 13, 14, 15. Не понятно, зачем эти авторы вообще упоминаются в библиографии. 3. В библиографии автор ссылается на зарубежные издания зарубежных авторов. Но при этом фамилии, названия книг и издательства пишет на русском языке. Если это зарубежные издания, то нужно их указывать на оригинальном языке публикации. Кроме того, названия очень многих работ на русском языке указаны некорректно, вразрез с принятой традицией перевода:

Бишоп, К. Искусство участия: Политика зрительства. Принятый перевод: «Искусственный ад: искусство участия и политика зрительской вовлеченности»

Фуко, М. Наблюдать и наказывать: Рождение тюрьмы. Принятый перевод: «Надзирать и наказывать»

Левинас, Э. Общность и бесконечность: Эссе о внешности. Принятый перевод: Тотальность и бесконечность: эссе о внешности.

Нанси, Ж.-Л. Неоперативное сообщество. Принятый перевод: Непроизводимое сообщество.

Фамилия Нанси в Библиографии указана с ошибкой. Фамилия автора Николя Буррио в тексте и в Библиографии имеет разное написание.

Работа представляет несомненный интерес как для теоретиков современного искусства, так и для практиков. Однако требуются исправления текста как формальные (работа с Библиографией и ссылками), так и содержательные (дополнения информации по кейсам и концептуализация связи между теорией и практическими примерами).

Статья рекомендуется к публикации, но с доработками.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования статьи является кураторская деятельность Елены Нашикян и реализованные под ее руководством проекты *Fragile Angel*, *The Gate*, «Mesozoic: Let's Start Over». Актуальность темы исследования не вызывает сомнения, т.к. по верному выражению автора кураторская деятельность в сфере искусства претерпела значительные трансформации. Сегодня куратор выставки, проекта, мероприятия – это не столько функционер и организатор, сколько со-автор, т.к. именно он является связующим звеном между автором и общественным восприятием. Автор статьи концептуально анализирует заявленные три проекта, не только предлагая подробное описание этих культурных мероприятий, но и представив их сравнительный анализ по нескольким важным критериям: феноменологическая плоскость, герменевтическое измерение, реляционность, этическое измерение, визуальные режимы, антропология, концептуальная ценность.

Методология исследования исчерпывающе представлена в тексте статьи. Методологические основания работы разнообразны – от феноменологического подхода до визуальных исследований – однако автору удалось это разнообразие свести в многоуровневый анализ кураторских проектов в области искусства, продемонстрировав

сложность и многозадачность кураторской деятельности. Научная новизна работы состоит в рассмотрении оригинальных функций куратора в сфере искусства в современной культуре и попытке определить значимость этой деятельности в современной культуре. Еще одним важным достоинством работы является то, что автор, анализируя кураторские проекты, показывает, как трансформируется роль зрителя в современном искусстве. И зритель, и художник, и куратор являются равнозначными участниками ризоматической системы, представляющей реальность или ее срез посредством произведения искусства.

Стиль статьи научный, автор демонстрирует предметное знание исследуемого материала. Структура текста логична, содержит все необходимые элементы для научной статьи. Содержание работы полностью соответствует названию статьи и поставленной цели исследования. Теоретические обоснования и выводы непротиворечивы, они подтверждены авторитетными концепциями в области философии искусства, искусствоведения. Выводы основываются на доскональном эмпирическом исследовании проектов в области искусства. Одним из главных выводов работы является размышление о том, как кураторская деятельность расширяет организационную функцию и из «работы» в сфере искусства трансформируется в самостоятельный вид искусства.

Библиография статьи обширна и полностью отражает содержание работы. В статье ярко выражен критический элемент, что делает ее, несомненно, востребованной и актуальной для специалистов в области философии искусства, маркетинга искусства, культурологии, искусствоведения.

Выводы статьи, несомненно, имеют научную ценность, вносят существенный вклад в развитие философских исследований, расширяют историографическую базу философии. Статья расширяет представления о кураторской деятельности и выводы работы могут быть применены в практической сфере.

Статья полностью соответствует требованиям, предъявляемым научным публикациям.

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Попов Е.А. Онтология архитектуры Джона Рёскина // Философия и культура. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.11.76964 EDN: EUZJRM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76964

Онтология архитектуры Джона Рёскина

Попов Евгений Александрович

ORCID: 0000-0003-3324-8101

доктор философских наук

Профессор; Кафедра социологии и конфликтологии; Алтайский государственный университет
Профессор, Кафедра истории и философии; Барнаульский юридический институт МВД России

656049, Россия, г. Барнаул, ул. Димитрова, 66, каб. 513А

✉ popov.eug@yandex.ru



[Статья из рубрики "Онтология: бытие и небытие"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.11.76964

EDN:

EUZJRM

Дата направления статьи в редакцию:

22-11-2025

Дата публикации:

29-11-2025

Аннотация: Статья посвящена исследованию ракурса онтологии архитектуры известного искусствоведа, архитектора и мыслителя Джона Рёскина. Основной акцент сделан на выявлении его подхода, который может быть применен в том числе и к развитию современных "новых онтологий" и/или "плоских онтологий" в архитектуре и, возможно, в других видах искусства. Дается оценка подходу Рёскина с точки зрения опыта в интерпретациях изменяющейся архитектурной реальности. В обобщении научного дискурса онтологии архитектуры выявлены некоторые ключевые проблемные вопросы, в частности, показано, что в отечественном дискурсе этому понятию почти не уделяется внимания, а среди зарубежных исследователей акцент в основном сделан на выявлении конкретных "проявлений" онтологий. Кроме того, дается оценка поиску Рёскином теоретико-методологических оснований онтологии архитектуры. Основным методологическим ракурсом исследования является системный анализ, позволяющий

встроить подход Джона Рёскина как в теорию архитектуры, так и в онтологию архитектуры. Основными выводами проведенного исследования, основные итоги которого представлены в настоящей статье, являются следующие положения: 1) оценена эвристическая значимость категории онтологии архитектуры в позиций как отечественного научного дискурса, так и зарубежного; 2) обобщен опыт анализа архитектуры Джоном Рёскином в традиционном или классическом ключе, восходящем к классической античной традиции, а также опирающемся на сложившуюся архитектурную теорию, в рамках которой, например, четко разделены Архитектура и Строительство; 3) показано значение подхода Рёскина для анализа современных явлений архитектуры, основанных в том числе и на так называемых "новых онтологиях"; 4) выявлена возможность применения подхода Рёскина к анализу современных явлений архитектуры и меняющейся архитектурной реальности, обоснована их научная ценность.

Ключевые слова:

Джон Рёскин, архитектура, онтология архитектуры, самобытность, ценности и нормы, архитектурная реальность, символизация, отражение бытия, онтология, смыслы

Введение. На тему онтологии архитектуры меня натолкнули один частный случай и один достаточно известный и обобщенный.

Однажды в диссертационном совете, который я возглавляю, успешно прошла защита кандидатской диссертации по философским наукам «Диалектика перехода от классицизма к эклектике в русской архитектуре первой половины XIX века»; в ней ее автор Журин А.Н., в частности, полагал доказанным тезис о том, что «русская архитектура является ценностно-смысловой системой» и вел поиск ее субстанциональных оснований, по сути, рассуждая о бытии архитектуры, ее «онтологизации» ^[1]. Дискуссия о том, действительно ли можно считать архитектуру ценностно-смысловой системой, а не конкретным видом искусства с устоявшимися его границами, развернулась далее в ВАКе, где были высказаны соответствующие сомнения. Нам всем вместе удалось отстоять эту авторскую находку соискателя, несколько меняющую традиционный взгляд на привычный облик и образ архитектуры. Конечно, это частный опыт и частный случай, когда, отталкиваясь от канонических представлений об искусстве, исследователь предпринимает попытку иной интерпретации того или иного феномена. Разумеется, и для философского знания всегда существует некий вызов, когда исследователь как будто бы идет наперекор некоторому устоявшемуся мнению (или направлению мысли) или по крайней мере делает заметное отступление, которое способно вызвать критику. Можно констатировать тем не менее, что «переход» к архитектуре как ценностно-смысловой системе случился. Но важно и другое: приведенный частный случай подтверждает важность исследования проблематики онтологии архитектуры, которую авторы – философы, культурологи, историки, архитекторы – на самом деле уже прочувствовали и сформировали соответствующий научный дискурс, о чем речь пойдет чуть ниже.

«Запрос» на такой исследовательский ракурс безусловно имеется: бытие искусства/бытие архитектуры в ценностном, событийном, феноменологическом (трансцендентальном) и иных сущностных смыслах имеется хотя бы потому, что архитектура сама это бытие субъекта так или иначе отражает и преломляет в вариативности смыслов и ипостасей бытия. И в этой связи мне бы хотелось обратиться к

другому случаю, который условно можно назвать «случаем Витрувия» – великий архитектор и мыслитель Древнего Рима не только писал, что философия возвышает дух архитектора, но и высказывал важную мысль о бытии архитектуры, способной объяснять природу вещей и имеющей для этого свои аргументы [2, с. 22]. Этот случай известен и в среде специалистов архитектуры, и среди философов. Он показателен для темы онтологии архитектуры. Полагаю, что если ее трактовать в некоем традиционном ключе, то мы должны прямиком апеллировать к известным положениям философии искусства, где, например, Ипполит Тэн в курсе своих лекций обозначил границы онтологии: бытие искусства в том, что оно для всех, даже если кто-то не совсем понимает его истинное предназначение [3, с. 70-80]. К слову сказать, среди архитекторов и исследователей этого вида искусства непререкаем авторитет еще одного классика – Джона Рёскина, который однозначно не относится к стану философов искусства, но именно его взгляд на бытие архитектуры заслуживает нашего внимания, поскольку он видит в ней отражение природы вещей и рассуждает о метафизике архитектуры как ее сущностном свойстве.

Подчеркну между тем, что я не ставлю цель анализа его работ, оцениваемых, например, с позиций их вклада в историю искусства (и архитектуры) и в философию искусства, – куда важнее показать, что Джон Рёскин своими идеями «перекрывает» активно культивируемые в современности «новые онтологии», «плоские онтологии» или какие-либо другие «онтологии» архитектуры. Используя слово «перекрывает», я имею в виду то, что для новых объяснительных логик и онтологий архитектуры вовсе не обязательно искать основания на границах, например, модернизма и постмодернизма, что нередко происходит [см. 4, р. 60-65], достаточно вновь вернуться к формулировкам Рёскина, содержащим ответы на некоторые важные вопросы развития архитектуры как ценностно-смысловой системы. И если для «новых онтологий» архитектуры часто ведется поиск новых ее форм, то с позиций Рёскина даже эти новые формы могут приобрести рациональное звучание, поддающееся культурно-историческим интерпретациям. Иными словами, я планирую провести линии соприкосновения таких «новых онтологий» и онтологии архитектуры Рёскина; разумеется, предлагаемый ракурс вовсе не следует считать попыткой противопоставления одного явления другому, скорее, напротив, он предполагает поиск оснований дополнительности в их отношении. При всем при этом в научном поле проблемный вопрос как раз и заключается в том, что для «новых онтологий» искусства, как правило, исследователи ищут новые же теоретико-методологические основания, в то время как онтология архитектуры Рёскина позволяет для новых ракурсов и «новых онтологий» сохранить и применить вполне устоявшийся подход, восходящий, по сути, еще к античности.

Для этой цели нам потребуется прежде всего определить содержание ключевого понятия – *онтология архитектуры*, а далее показать, на каких прочных основаниях Джон Рёскин построил свою собственную онтологию архитектуры (в этом случае я лишь намечу общие положения, оценка развития которых скорее всего потребует другого исследования). Наконец, на завершающем этапе необходима будет иллюстрация того, как подход Рёскина может быть применим к выстраиванию «новых онтологий» в архитектуре. Здесь хотелось бы между тем сразу пояснить, что мной не ставилась задача отыскать варианты теоретизирования, которые могли бы каким-либо образом приуменьшить значение «новых онтологий» архитектуры. В отношении искусства и, конечно, архитектуры как его бесценного вида такой поиск необходим, но все же не без опоры на «работающие» в этих случаях известные находки мыслителей и практиков. Более того, вероятно, следует утверждать, что вклад Рёскина в теорию и философию архитектуры сам по себе способствовал появлению современных онтологий архитектуры, а объединяющим началом для них стало создание проектов интеллектуальной архитектуры, той, которая,

по словам Надира Лайджи, «оторвалась от камня и строительных конструкций и воспарила к духу и душе, став новообретенной феноменологией духа (newfound phenomenology of the spirit)» [\[5, p. 94\]](#).

Онтология архитектуры: границы и/или их отсутствие. Онтология архитектуры, по всей видимости, не может быть однозначным понятием. Пожалуй, единственным обстоятельством, что может смирить разгул смыслов, становится архитектура как таковая, как вид искусства и более того – как ценностно-смысловая система. В ней границы уже предзаданы конструктивно, орнаментально, декоративно и т.д. И этот факт, как кажется, несколько ограничивает безграничность каких-либо онтологий архитектуры. Любопытно, что в философии архитектуры, абрис которой попытался очертить выше упоминаемый Надир Лайджи применительно и к творчеству известного японского мыслителя и критика Кодзина Каратани, и в целом к архитектуре как виду искусства, онтология архитектуры не нашла своей точной ниши, а потому то сближается с метафизикой, то противопоставляется «моделированию миров», то рассматривается как основа экзистенциального опыта (замечу, что этот момент мы сможем обнаружить и у Рёскина, и в парадигмах «новых онтологий» архитектуры) [\[5, p. 80, 92, 94, и др.\]](#). Создается иллюзия некой блуждающей онтологии архитектуры. Почему это возможно, ведь мы прекрасно осведомлены в том, что онтология – это базис для осмысления мира и всего происходящего в нем или в них (если речь вести о «мирах», например, виртуальном, цифровом и т.д.), а блуждание вовсе не похоже на базис, на основу? В том-то и дело, по-видимому, что архитектура сама воспринимается по-разному, как своеобразный двойник себя самой; к примеру, Рёскин ее практически одушевляет, чаще всего пишет это слово с заглавной буквы: Архитектура [см. 6, с. 49, и далее], а когда все же рассуждает о том, как она устроена, как правильно разместить фронтоны и карнизы, он забывает о ее одушевленности, метафизике; перед ним не опыт, не сущность, а материал, возможно, не столь податливый, как глина, песок или фарфор, но все же в какой-то степени пластичный. С другой стороны, блуждающая онтология архитектуры все же более «функциональна» (я, конечно, упрощаю, но здесь сложно этого упрощения избежать) – в силу этого она проникает в такие основания ценностно-смысловой системы, которые, возможно, недоступны более «основательным и стабильным» онтологиям. Таким образом, я не стану настаивать на том, что нужно искать устойчивое по содержанию понятие. Напротив, интересны как раз различные трактовки, они, как верно выразился Рёскин, «не загоняют нас в угол, но дают надежду, что скоро все же обретут свое относительное постоянство» [\[7, p. 77\]](#). Однако отметим, что «блуждание» онтологии архитектуры может оказаться на руку любым «новым онтологиям», на которые богата первая четверть XXI столетия. Для них игра со смыслами – привычное дело (чего только стоит, к примеру, «архитектура компьютера» и т.д.). Во всем этом можно увидеть отсутствие границ онтологии архитектуры, но это все же не совсем так. Как представляется, здесь речь идет о разных интерпретациях и возможностях для придания самой архитектуре многосмыслия. Отступление от сугубо «строительных» характеристик архитектуры уже вполне может перевести ракурс исследования в сфере онтологии(ий). Кстати, Рёскин предлагал для этого сразу же провести границы между Архитектурой и Строительством (он использует эти понятия именно в таком написании): «Крайне необходимо с самого начала провести четкое разграничение между Архитектурой и Строительством» [\[6, с. 55\]](#). Помимо этого, мыслитель и архитектор Рёскин выделяет семь светочей архитектуры, меняя к ней отношение и, по сути, переводя эту ценностно-смысловую систему на уровень «онтологизации»: «Как холодна вся история, как безжизненны все ее образы по сравнению с тем, что пишет живой народ и хранит

неподкупный мрамор!» [\[6, с. 266\]](#).

Между тем важно все же порассуждать о более объективированных свойствах онтологии архитектуры, хотя само по себе данное выражение не без смысловых изъянов. Имея дело с достаточно осязаемым видом человеческого индивидуального и коллективного творчества, каковым можно назвать архитектуру, конечно же, мы хотим увидеть в ней «феноменологию духа» и то, что скрыто за прочными фундаментами, неприступными стенами и т.д. «Неподкупный мрамор», как выразился Рёскин, преломляется в эстетических принципах восприятия мира, в символизации реальности, в символическом обмене (который, кстати, лежит в основании появления различных «новых онтологий», включая и «новые онтологии» архитектуры). Здесь уместно вспомнить, например, известного феноменолога Р. Ингардена, который в куске мрамора видел отражение бытия в его прежде всего эстетических основаниях [\[8, с. 116\]](#). Но онтологию архитектуры следует «искать» не обязательно в эстетике или этике, она феноменологична по своей сути. В этой связи я обращаюсь к определению, приведенному в работе Педро Де Абреу, посвященной онтологии архитектуры Рёскина; для него (и я с ним здесь соглашаюсь) онтология архитектуры – «это единство ее светочей (так и сам Рёскин характеризовал сущность архитектуры [\[6\]](#). – Е.П.), в котором отражается феноменология духа» [\[9, р. 142\]](#). *Онтология/феноменология архитектуры* по всей видимости более подходящее определение и для идей Джона Рёскина, и для всех, кто видит в архитектуре не только символический обмен, но и смыслопорождение и «трансцендирование мира вещей». Последнее обстоятельство, конечно, способно увести нас в глубины феноменологии настолько, что мы должны «переложить» рецепцию архитектуры на конкретного субъекта, так или иначе ее (архитектуру) интерпретирующего. Меня же интересует несколько иной ракурс – «единство светочей» в «переживании бытия». Да, конечно, в предлагаемой формулировке вновь просматривается феноменологический след, но к этому ракурсу обязывает и позиция Рёскина, для которого онтология архитектуры проясняется в переживании бытия как данности, без привязки к конкретному субъекту. Рёскин, в частности, говорит о том, что переживание бытия предстает как сущностный смысл архитектуры, собственно, «творящей переживание бытия» [цит. по: 9, р. 143].

Примечательно, что в отечественном научном поле рассуждения авторов относительно онтологии архитектуры совсем не проливают света на содержание данного понятия – здесь исследователи принимают онтологию архитектуры как должное, несколько не сомневаясь в ее определенности и даже некоторой предметности. Так, например, в статье «К вопросу о “сакральном” и “профанном” в онтологии современной архитектуры» [\[10\]](#) мы ожидаем, что автор пояснит хотя бы «ракурс» онтологии, однако в этой работе ничего подобного мы не встретим. Примерно такая же ситуация складывается и в некоторых других статьях. Конечно, архитекторы, исследуя сущность архитектуры и склоняясь к онтологическому «ракурсу» в интерпретациях, не ставят своей задачей прояснение содержания указанного понятия, однако в таком случае не совсем ясно, как именно онтология в объяснительных моделях архитектуры позволяет изменить тот или иной привычный для архитекторов подход. С другой стороны, онтология для некоторых исследователей становится неким «фоном» рассуждений об архитектуре и архитекторах – например, в статье «Архитектурное проектирование и онтологический кризис» ее автор почти лишь только в самом конце вспоминает, что надо бы сказать и об онтологии, и вот как он это делает: «Онтология – это не мир как он есть, не Бытие (мы не знаем о нем ничего и сегодня). Онтология – наши построения, картины, парадигмы, гипотезы, прыжки и ужимки пред великим и вечным вызовом Бытия. Они могут оказаться относительно приемлемы какое-то время, могут быстро приходить в негодность, впадать

в состояние кризиса. Чем мы проще, тем устойчивее, вернее и надежнее наши онтологемы. Да чего уж, они и есть сама Истина!» [\[11, с. 44\]](#). Эмоционально и довольно собирательно здесь представлена онтология, выступающая «фоном» авторского анализа. На основании изучения публикаций российских исследователей я сделал по крайней мере два следующих вывода: как только мы встречаем в названиях статей или монографий словосочетание «онтология архитектуры», мы скорее всего можем быть уверены в том, что авторы будут стремиться в своих работах отойти от сугубо архитектурно-строительных особенностей к прояснению сущности архитектуры; в таких случаях нередко апелляции к философии архитектуры в целом и т.д. Но даже и при таком положении дел авторы как будто избегают «онтологизации». Второй момент: об онтологии архитектуры часто пишут не философы или искусствоведы, а архитекторы, и им довольно сложно переключиться с привычного исследовательского ракурса на философский, однако тот факт, что они признают такую необходимость, вызывает уважение и поддержку.

Между тем в современном зарубежном научном дискурсе понятие онтологии архитектуры обретает свои границы через событийность (eventfulness). К слову сказать, Рёскин также затрагивает такой ракурс онтологии, о чем я скажу далее. Более того, событийность позволяет соотнести «новые онтологии» архитектуры и онтологии традиционалистские, базирующиеся, например, на прочных феноменологических основаниях. Ряд авторов обозначают следующую позицию: *онтология архитектуры* – это не только определенный исследовательский ракурс, основанный на отыскании сущностей архитектуры (или светочей, по Рёскину), а событийность в совокупности с со-бытийностью. Отмечу, что в таком понимании вовсе не игра слов присутствует, как может показаться на первый взгляд, а стремление к очерчиванию границ онтологии и в то же время констатация факта ее безграничности. Так, к примеру, Ф. Баччини, неожиданно сравнивая архитектуру с кулинарным творчеством, тем не менее делает заслуживающее внимания обобщение: «Онтология архитектуры есть образ событийности, разделяющей или, напротив, соединяющей ипостаси человеческого бытия» [\[12, р. 8\]](#). Другой автор, Дж. Бикнел в статье об архитектурных призраках, полагает, что «онтология архитектуры появляется на границах трансцендирования мира вещей, их осознания как со-бытийности» (курсив мой. – Е.П.) [\[13, р. 439\]](#).

Как видим, онтология архитектуры может быть ограничена событийностью, но может быть безгранична (как трансцендирование мира вещей) в со-бытийности.

Событийность и со-бытийность в онтологии архитектуры Джона Рёскина. Английский теоретик искусства Джон Рёскин(1819-1900)в своих работахвыстраивает онтологию архитектуры, как будто бы связующую традиционный формат представлений об архитектуре как классическом виде искусства, восходящий к Витрувию, и более современный, который могли бы взять на вооружение, к примеру, даже постмодернисты. Иными словами, Рёскину удалось выдержать «золотую середину» в построении онтологии архитектуры, поэтому его позиция, принимаемая классицистами, вполне может быть взята на вооружение и новаторами, находящимися в поиске оснований каких-либо «новых онтологий» или «философий» архитектуры.

По словам С. Дэвиса, задающего несколько неожиданный вопрос «является ли архитектура искусством?», «онтология любого вида искусства предполагает разделение времен и пространств на те, что осознаются субъектами, и те, что не позволяют этого сделать в силу разных причин» [\[13, р. 52\]](#). Увлеченность Джона Рёскина готической архитектурой как будто бы предопределила «статус» онтологии архитектуры: она

одновременно и разделяла пласты времен и пространств и в то же время соединяла их в некую целостность; готическая архитектура воспринималась не просто как стиль для своего времени – средневековья, а как вневременная онтология, соединяющая эпохи для сохранения образа особого отношения человека к миру, которому всегда сопутствует страх перед кем- или чем-либо (Богом, силами природы и т.д.). По замечанию Педро Де Абреу, «готика всегда пробуждала в индивиде страх, и он выливался в онтологию, в центре которой было событие как источник этого страха» [\[9, с. 143\]](#).

Итак, в центре онтологии архитектуры Рёскина лежит вопрос соотношения событийности и со-бытийности. Отчасти смысл такого соотношения раскрывается мыслителем в его довольно любопытном трактате «Этика пыли» (1866). В нем архитектура преломляется в нескольких ипостасях бытия. В частности, в одной из бесед Мэри и профессора (трактат построен в виде платоновских диалогов) обсуждается готическая архитектура:

Мэри. Как же вам не стыдно видеть такие сны после всего того, что вы нам рассказывали о готической архитектуре!

Профессор. Если бы вы поняли что-нибудь из того, что я говорил вам о ней, вы бы узнали, что ни одна архитектура не была так страшно искажена, не была так справедливо заброшена вследствие того, что довела свое безумие до крайности. При этом даже в дни своего процветания она подвергалась подобного рода катастрофам. Я слишком часто с грустью останавливался перед обломками сводов в Бове, чтобы это никак не повлияло на меня. Без сомнения, вы заметили также, что эти духи были из «блестящей» школы или, во всяком случае, из германской, сходной с ней по сумасбродству» [\[15, с. 120\]](#).

Событийность «разворачивается» как онтологическая сопряженность человека с искусством; мы всё время рассуждаем о том, понравилась ли картина посетителю музея или выставки, пытаемся узнать, что именно понравилось или что вызвало отрицательные эмоции, однако событийность вовсе не требует соучастия в ней субъекта – она есть как данность, потому что природа диктует свои образы и образцы для уподобления им, например, в архитектуре или другом виде искусства, потому что вселенная устроена таким образом, что, как данность, увлекает архитектурные творения и ввысь и вширь, распластывая структуры и формы. По словам О.В. Александровой, «Рёскин был уверен в том, что человек может быть счастлив только в единстве с природой. Природа, являющаяся воплощением мыслей Творца должна стать главным учителем художника» [\[16, с. 16\]](#). Событийность тем не менее в своем основании полагается на событие как таковое, не всегда конкретизированное и объективированное: событие жизни, событие природы, божественное событие и т.д. Так это представляется Рёскину в «Элементах перспективы» (1859), и он отмечает, что «событийность (eventfulness) всегда отражает некую перспективу того, что происходит вокруг, и если архитектура выстраивает перспективу вечной жизни или вечного человеческого страха, то в основании ее онтологии лежит именно событийность» [\[17\]](#). Как поясняет на этот счет Робер де Ла Сизеран, «Рёскин видит онтологию архитектуры не в соблюдении канона или, напротив, поиске возможностей его преодоления, как часто бывает для любого вида искусства, а в том, как событийность преломляется в том, что для человека доступно лишь в образах» [\[18, с. 99\]](#).

Таким образом, по Рёскину, в основании онтологии архитектуры лежит событийность в ее трансцендентальной сущности как явленность человеку и миру природы, божественного,

космического и других смыслов бытия в их образах, символах, кодах, ценностях и нормах. Именно поэтому архитектуру можно считать безусловной ценностно-смысловой системой; проблематизация данного вопроса обсуждалась в самом начале настоящей статьи.

Между тем для онтологии важна и со-бытийность. Ее трактовки разнятся в философии и теории архитектуры, хотя и там и там исследователи обращают внимание на сопряженность времени и пространства: в первом ракурсе со-бытийность предстает как развертывание времени-в-себе или пространства-как-единого [см. например: 19], во втором – время и пространство «фиксированы» в ипостасях бытия архитектуры. Рёскин писал о семи светочах архитектуры, но ближе всего со-бытийности второй светоч – светоч истины. Описывая сложные отношения архитектуры с пространством и временем, которые применительно к архитектуре должны выполнять определенную функцию, к примеру, выступать в качестве декоративных элементов, по которым зритель мог бы узнавать эпоху и «дух пространства», Рёскин уточняет: время и пространство отдаляются от человека, затрудняя путь к Истине [6, с. 116-117]. Почему здесь речь идет именно о со-бытийности? В «политической экономии искусства» (1857) Рёскин приводит один из аргументов на этот счет, полагая, что «со-бытийность возвращает архитектуре дух времени (the spirit of the times), позволяет опознавать эпоху в архитектурном произведении, а не только наблюдать его мощь, силу, орнамент, декор, производить операции с деталями сооружений» [20, p. 67]. Таким образом, со-бытийность предполагает сопряженность времени и пространства, постигаемые в качестве неотъемлемых элементов сущности архитектуры и соотносимые с эпохой, конкретной культурой, традициями и т.д. Примечательно в этой связи, что в анализе готической архитектуры, составляющей важный объект для исследований Рёскина, он так или иначе обращается ко времени и пространству в их сочетании, используя примерно следующий алгоритм для их объективации в архитектуре: (1) следует определить конкретное время создания произведения искусства в архитектуре и ответить на вопрос: видоизменяется ли восприятие такого времени с каждой последующей эпохой, иначе говоря: следует ли готику в XX веке считать анахронизмом или нет и т.д.; (2) необходимо выявить глубину пространственных решений в архитектуре: усиливается ли страх в готическом соборе от того, что он более громоздок, более устремлен в небо, наконец, более всего раскрывает глубину «пространства цвета и света»; (3) теряется ли человек в сопряженности времени и пространства: осознает ли он эпоху в ее самодостаточности или улавливает связь времен, полагая, например, что стоящий перед ним готический собор создан как великая сила для любого поколения людей. Такой алгоритм прослеживается в совокупности упомянутых в статье работ Рёскина и в обобщении его взглядов. Особенно это характерно для «Элементов перспективы» [17] и «Двух путей» [7].

Таким образом, для понимания онтологии архитектуры Джона Рёскина необходимо учитывать концептуализацию со(со-)бытийности, позволяющей дать оценку таким элементам архитектуры, которые не являются настолько объективированными, как, например, декор или композиция, но вместе с тем никак от этого не теряют своей функциональности и значимости для понимания сущности архитектуры.

«Новые онтологии» архитектуры и подход Дж. Рёскина. Здесь я хотел бы показать, что в онтологии архитектуры Рёскина найдется достаточно объяснительных вариантов для построения различных «новых онтологий», становящихся достаточно популярными в последнее время. Подчеркну, что подход Рёскина вовсе не исчерпывает необходимости отыскания иных оснований таких онтологий, однако, как мне представляется, он может обладать соответствующим конструктивным свойством.

Архитектура, пожалуй, как никакой иной вид искусства способствует возникновению «новых онтологий», ограничивающих или, напротив, раздвигающих границы бытия человека и обществ. Эта особенность архитектуры состоит в том, что она способна отражать любые «бытийно-событийные» перестроения, происходящие в жизни субъекта, культуры, в силу своей строительно-созидательной и планировочно-определяющей природы. По словам А.В. Иконникова, архитектура, например, отражает весь спектр возникших и продолжающих свое формирование утопий – эстетических, технократических и других [21]; и в этом тоже состоят «новые онтологии» – выстраивание нового ракурса оценок архитектуры как ценностно-смысловой системы. При этом «новые онтологии» носят как вполне объективный характер, т.е. находят свое воплощение в конкретной со(со-)бытийности архитектуры (к примеру, иллюминации, подсвечивающие те или иные элементы архитектурных сооружений для изменения поля их восприятия; отмечается ценностно-смысловая «пересборка» этих элементов для реципиента – зрителя). С другой стороны, такие «новые онтологии» обладают свойством дискретности, когда их смыслы разделены какими-либо основаниями (эстетическими, религиозными, экзистенциальными), и для того чтобы собрать эти смыслы в некую стройную систему, необходима «работа» сознания, восприятия, отражения и т.д. Так, мы можем наблюдать, что иконическая архитектура, как это представляет К.С. Майорова, неожиданно может осмысливаться с позиций точечной застройки [22, с. 23] и в этом смысле серьезно «мешать» развитию города в определенном пространственном положении, потому что утрачивает статус культурно-исторического эпицентра городской среды и начинает оцениваться с позиций выгоды, целесообразности, (не)исключительности и т.д. Следовательно, «новые онтологии» в архитектуре – это точки притяжения новых смыслов, так или иначе связанных с со(со-)бытийностью. Вместе с тем, следует иметь в виду, что «если что-то меняется в бытии субъектов или общества, это скорее всего найдет свое отражение в архитектуре. Термин “новые онтологии” используется здесь как общее понятие, которое включает в себя набор онтологических концепций, объединенных несколькими ключевыми положениями. В первую очередь эти онтологии являются плоскими, так как для них все объекты независимо от их масштаба, возраста, интеллектуального развития и видимой сложности онтологически равноценные. Иными словами, нет суперобъекта, который стоял бы над всеми прочими, нет онтологических иерархий. Во-вторых, эти онтологии оспаривают классические модели соотношения части и целого, настаивая на том, что ни один объект онтологически не является ни целым, ни частью» [22, с. 21]. Как мы видим, любые онтологии, являются ли они плоскими, параллельными или даже перпендикулярными, отражают перестройки/пересборки оснований для анализа новой социальной или даже архитектурной реальности, но также они схватывают бытие в его событийности (движении, скорости, времени, пространства и т.д.).

«Новые онтологии» в архитектуре, на самом деле, были всегда, но скорее всего не было той базы, которая бы позволяла каким-либо способом измерять реальность и менять к ней отношение со стороны субъекта и обществ. Если к замку XVII века сбоку приделывают вход в метрополитен, чтобы пассажиры одновременно чувствовали свою близость к истории даже в рутине повседневной жизни, такой, например, как ежедневные поездки в метро, то этот акт требует осмысления с точки зрения «новых онтологий» и старых. Кстати, некоторые исследователи это обстоятельство подчеркивают, имея в виду необходимость координации новых и старых онтологий [см.: 22].

Джон Рёскин предложил свой подход, который может быть использован при оценке

«новых онтологий» в архитектуре. Прежде всего он обращался к событийности как соотносимости пространств и времен в архитектуре; главным принципом такой соотносимости является с его точки зрения отдаленное историческое событие, способствовавшее появлению того или иного архитектурного сооружения (дома, замка, форпоста и т.д.) (временной вектор), и его пространственное решение – так, Рёскин приводит пример с небольшим форпостом в Исландии, возведенном викингами сначала просто для укрепления своих позиций, а затем многократно перестраиваемого для удобства и комфорта жизни [\[17\]](#). «Новые онтологии» – это пространственно-временные решения в архитектуре, для которых архитекторы ищут новые смыслы, однако новые смыслы приобретаются в том числе и за счет различных конструктивных решений – перестройки зданий, их совершенствования, или, напротив, намеренного разрушения, чтобы поразить воображение человека. Историческое время, которое запечатлевается в конкретном событии, «растекается» по словам Рёскина в пространстве. С другой стороны, «новые онтологии» в архитектуре, как полагает П. Крафтл с соавторами [\[23, с. 220\]](#), как раз нацелены на пересборку смыслов и самой архитектурной реальности. Возникает «эффект со-бытийности» или поиска оснований таких смыслов: пересечение различных ипостасей человеческого индивидуального и коллективного бытия, отраженное в архитектуре смещает эти смыслы в экзистенциальное или социальное поле, эстетический или даже этический ракурсы и т.д. В таком случае, используя подход Рёскина, можно констатировать, что современная архитектура утрачивает не сам эталон архитектурной реальности, смещая, коверкая, извращая плоскости, пространства, визуальные ряды и другое, а границы понимания эталона. Рёскин в частности пишет: «Для архитектуры во все времена важен некий эталон, он, хотя и может оказаться условным, не совпадающим со временем и пространством или каким-либо событием, однако остается эталоном всегда, возможно, лишь с небольшими отклонениями. Но что будет, если совсем иначе взглянуть на то, что изменило свой цвет, конструкцию, площадь, фигурность, эстетику и т.д.? В архитектурной реальности не так просто провести смещения, однако они встречаются сплошь и рядом. Совет здесь один: нужно смотреть вглубь реальности, увидеть иной взгляд на событие, которое много веков назад уже поражаало воображение и мысли обывателей, а теперь вновь готово это сделать» [\[20, с. 45\]](#). Таким образом, Рёскин предлагает соотнести эталон с новым эталоном или, говоря языком современной архитектуры, с новым событием, лежащим в основании онтологии. Полагаю, что для «новой онтологии» архитектуры такой новый эталон, соотносимый с классическим, возможно восходящим еще к античности, может стать центром переосмысления архитектурной реальности. Как мне представляется, Джон Рёскин отстаивал именно такой ракурс в онтологии архитектуры, а современные авторы могут использовать его для объяснительных моделей «новых онтологий».

Заключение. Я в настоящей статье сделал лишь набросок онтологии Джона Рёскина. Этот вопрос, бесспорно, нуждается в более тщательном исследовании, однако уже теперь ясно, что меняющаяся архитектурная реальность, равно как и изменения в отношении к искусству в целом, способствуют появлению сложных коннотаций, пересборок смыслов, уровней переосмысления и анализа видов искусства и т.д. В связи с этим можно утверждать, что, конечно, «новые онтологии» неизбежны и они уже складываются едва ли не на наших глазах, однако всякий раз необходимо выявлять концептуальное основание таких изменений или хотя бы задаваться резонным вопросом: для чего оно происходит, к каким последствиям способно привести, в чем его сущность и другие.

Джон Рёскин – классик онтологии архитектуры, я уверен в том, что это так и есть. Он

опирался на античную классику в теории архитектуры, но все же пошел дальше, сосредоточившись на онтологии важнейшего для человечества вида искусства. Главная его заслуга – он, пожалуй, выработал свой эталон восприятия архитектуры: не смотрите только на само архитектурное сооружение, смотрите за его границы, но не теряйте связи смыслов с реальностью и бытием. Это важнейшее приобретение классической онтологии архитектуры, но также повод и основание для концептуализации «новых онтологий».

Библиография

1. Журин А.Н. Диалектика перехода от классицизма к эклектике в русской архитектуре первой половины XIX века. Автореф. дисс. канд. филос. наук: 5.10.1. Барнаул: АлтГУ, 2023. 33 с. EDN: WBFLEJ.
2. Витрувий. Десять книг об архитектуре. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1936. 344 с. URL: <https://docs.yandex.ru/docs/view-url=ya-disk-public%3A%2F%2FyBIVi4UVdj%2FR83Rsr6F%2F0cW9O6gJwzbbxOJYzbF5SwI%3D&name=vitruvii-10-knig-ob-arhitekture-t1-1936.pdf&nosw=1> (дата обращения 15.09.2025).
3. Тэн И. Философия искусства. М.: Республика, 1996. 351 с.
4. Jencks C. The New Paradigm in Architecture: The Language in Post-Modernism. New Haven; London: Yale University Press, 2002. 279 p.
5. Lahiji N. Kōjin Karatani's philosophy of architecture. London; New-York: Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group, 2024. 196 p.
6. Рёскин Дж. Семь светочей архитектуры / Пер. М. Куренной, Н. Лебедевой, С. Сухаревой. Научная редакция, предисловие А. Раппапорта. СПб.: Азбука-классика, 2007. 320 с.
7. Ruskin J. The two paths: being lectures on art, and its application to decoration and manufacture, delivered in 1858-1859hs. Berkeley: University of California Libraries, 1859. 200 p. URL: <https://archive.org/details/twopathsbbeinglec00ruskrich/page/n13/mode/2up> (дата обращения 14.05.2025).
8. Ингарден Р. О различном познании литературного произведения // Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. С. 114-154.
9. De Abreu P.M. Ruskin's Ontology of Architecture // John Ruskin's Europe A Collection of Cross-Cultural Essays. Ed. by E. Sdegno, M. Frank, M. Pilutti Namer, P.-H. Frangne. Lisboa: Edizioni Ca ' Foscari, 2020. P. 131-150.
10. Боков А.В. К вопросу о "сакральном" и "профанном" в онтологии современной архитектуры // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2015. № 3. С. 21-24. EDN: VCDZNF.
11. Капустин П. Архитектурное проектирование и онтологический кризис // Проект Байкал. 2023. Т. 20. № 75. С. 36-47. DOI: 10.51461/pb.75.11 EDN: EFTUYI.
12. Bacchini F. The ontology of the architectural work and its closeness to the culinary work // City Territory and Architecture. 2018. Vol. 5(1). P. 1-12. DOI:10.1186/s40410-018-0097-1.
13. Bicknell J. Architectural ghosts // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2014. Vol. 72(4). P. 435-441.
14. Davies S. Is architecture art? // Mitias M (Ed). Philosophy and architecture. Amsterdam: Rodopi, 1994. P. 45-59.
15. Рёскин Дж. Этика пыли / пер. с англ. Л.П. Никифорова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 176 с.
16. Александрова О.В. Джон Рёскин (1819–1900) как теоретик дизайна // Дизайн и технологии. 2012. № 29(71). С. 14-21. EDN: PVHACT.

17. Ruskin J. The Elements of Perspective. URL: <https://www.gutenberg.org/files/60816/60816-h/60816-h.htm> (дата обращения 12.10.2025).
18. Сизеран Робер де Ла. Рёскин и религия красоты. М.: КомКнига, 2007. 208 с.
19. Fraassen Bas C. Van. An introduction to the philosophy of Time and Space. URL: https://www.researchgate.net/profile/Bas-Van-Fraassen/publication/314079204_An_Introduction_to_the_Philosophy_of_Time_and_Space/links/58b35c1ea6fdcc6f03fc2bac/An-Introduction-to-the-Philosophy-of-Time-and-Space.pdf (дата обращения 12.09.2025).
20. Ruskin J. The Political Economy Of Art. New York: John Wiley & Sons, 1886. 148 p. URL: https://books.google.ru/books?id=Fw5BAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата обращения 12.09.2025).
21. Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура: социальные, мировоззренческие и идеологические тенденции в развитии архитектуры. М.: Архитектура-С, 2004. 400 с. EDN: QNKQJF.
22. Майорова К.С. Новые онтологии архитектуры и архитектуры новых онтологий // Социология власти. 2017. Том 29. № 1. С. 19-40. DOI: 10.22394/2074-0492-2017-1-19-40 EDN: YPKVQW.
23. Kraftl P., Adey P. Architecture/affect/inhabitation: geographies of being in buildings // Annals of the American Association of Geographers. 2008. Vol. 98(1). P. 213-231.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Автором представлены теоретические идеи, чья совокупность представляет собой концептуализацию вопросов развития архитектуры как ценностно-смысловой системы. Данная проблема для российского искусствоведения и гуманитарных наук в целом крайне важна и принципиальна. Рассмотрение объекта творчества (архитектурного, музыкального, литературного или живописного) как части ценностно-смысловой структуры выводит отечественное искусствоведение на иной уровень научного дискурса: от знания о конкретном произведении искусства, жанре, стиле и пр. к знанию о бытии мира искусства. Обсуждение данного вопроса на высоком теоретическом уровне важно и актуально.

Методология статьи строится на философском анализе таких явлений как: творчество Дж. Рёскина (его онтология архитектуры), концепции философии искусства. В статье ярко представлен критический анализ теоретического материала. Автор апеллирует к другим теориям и концепциям не через прямое цитирование, а через глубинное понимание различных направлений в области философии искусства и искусствоведения. Научная новизна работы определяется методологией рассмотрения понятия «онтология архитектуры». Автор отказывается от однозначных дефиниций данного понятия, указывая на смысловую флексибельность как самого термина и явления «архитектура», так и «онтологии» как таковой. Кроме того, заявка автора на формулирование некой многослойной канвы рассмотрения онтологии архитектуры из концепций Рёскина и идей других исследователей и творцов, так же представляется оригинальной для изучения искусства.

Текст статьи изложен в научном стиле, автор демонстрирует высочайший уровень философской рефлексии, научного анализа и исследовательской объективности. Текст статьи структурирован, все идеи последовательно изложены, представлены цели, задачи и выводы исследования. Необходимо так же отметить наличие в тексте подлинной научной диалогичности, которая поддерживается не простым цитированием и перечислением имен, а оперированием чужими авторскими концептами, критическим их осмыслением, формулированием перспектив исследования при использовании того или иного исследовательского подхода. Кроме того, автор демонстрирует высокий уровень исследовательской эрудиции. Текст статьи содержит ярко выраженную личную позицию автора.

Библиография полностью соответствует содержанию статьи. Автор в выводах статьи указывает на возможности применения концепта «онтология архитектуры» в связи с трансформациями современной культуры, включающими и символические изменения (новые символы, ценности, смыслы) и материальные инновации (материалы, формы, пространства).

Положения, высказанные в статье, содержат конструктивные теоретические идеи, рекомендации, которые, несомненно, можно использовать искусствоведам, философам, культурологам для проведения собственных исследований. Выводы статьи имеют высокую научную ценность, вносят существенный вклад в развитие российского искусствоведения, философии культуры и культурологии предлагая новый взгляд на предмет и методологию исследования.

Статья полностью соответствует требованиям, предъявляемым научным публикациям.

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Пожаров А.И. Феминистская гегемония в медиакulturе как форма гностической эпистемы // Философия и культура. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.11.77017 EDN: EQTVVA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77017

Феминистская гегемония в медиакulturе как форма гностической эпистемы

Пожаров Алексей Игоревич

ORCID: 0000-0003-0341-9248

кандидат культурологии

доцент; кафедра звукорежиссуры и музыкального искусства; Автономная некоммерческая организация высшего образования "Институт кино и телевидения (ГИТР)"
звукорежиссер; АНО "ТВ-НОВОСТИ"

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

✉ soundman.alex@gmail.com



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

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.11.77017

EDN:

EQTVVA

Дата направления статьи в редакцию:

24-11-2025

Дата публикации:

01-12-2025

Аннотация: Статья рассматривает феномен феминистской гегемонии в современной медиакulturе через корпус игровых фильмов пост-#MeToo периода. Исследуются три кластера: утопические и дистопические нарративы с сильной фем-оптикой, исторические байопики о женских фигурах власти и фильмы, в которых телесная и мифологическая инаковость становится главным ресурсом субъектности. На этом материале анализируется переход от феминизма как борьбы за репрезентацию к режиму, в котором женская оптика определяет символические условия видимости, желаний и аффекта. Особое внимание уделяется тому, как female gaze, телесная уязвимость и травматический опыт начинают структурировать не только сюжет, но и визуально-

аффективные режимы истины, превращая женскую субъектность из маргинального положения в демиургический центр современного визуального воображаемого. Методологическая рамка сочетает гностическую оптику (номос–плерома–пневма), феминистскую теорию субъектности, лакановскую триангуляцию желания и визуальные исследования, позволяя операционализировать перехват авторства, структурирующую роль взгляда и ритуал отказа в анализе корпусных фильмов. Научная новизна исследования состоит в интерпретации феминистской субъектности как проявления гностической эпистемы, а не только как политического или правового проекта. Предлагается концепт «гегемонии исключительности», в рамках которого женская инаковость функционирует не объектом инклюзии, а принципом нормирования: она задаёт фильтры видимости, распределение аффекта и режимы допустимых желаний. Введено аналитическое различие между тремя состояниями женского гнозиса – отказом, авторством и телесной плеромой, – а также показаны пределы этих режимов в кейсах телесной и мифологической инаковости. Делается вывод о формировании в медиакультуре режима «гегемонии незавершённости», где феминистская власть осмысляется как право на пересборку символического порядка при сохранении трещины и открытой инаковости. Это уточняет понимание современной медиакультуры как поля конкурирующих гностических мифов.

Ключевые слова:

Феминистская гегемония, гностическая эпистема, медиакультура, феминизм, женский взгляд, женская субъектность, утопия и антиутопия, исторический байопик, гнозис, номос

I. Введение

Медиакультура последнего десятилетия фиксирует заметный сдвиг, который не укладывается в рамки прежней этики равноправия. Если раньше феминистская субъектность добивалась доступа к существующим символическим ресурсам, то сегодня она всё более явно выступает их распорядителем: задаются новые каноны, формируются визуальные нормы, переписываются режимы "истины" и "ложности". Этот процесс можно описывать как становление **феминистской гегемонии** — не простую смену мест в старой иерархии, а конструирование новой матрицы нормирования, действующей через образ, аффект и нарратив, в грамшианском смысле культурного лидерства [\[1\]](#).

Продуктивной интерпретационной рамкой оказывается гностическая оптика. Здесь ключевыми становятся три кода: пневма как носитель «искры», плерома как полнота и номос как порядок и закон. В гностическом воображаемом истина всегда принадлежит изгнанному, инаковому субъекту: «сущность, брошенная в чуждую ей реальность, но несущая в себе искру света» [\[2, с. 42\]](#). Это значит, что маргинальное не стремится к инклюзии в прежний порядок, но претендует на его пересборку. Э. ДеКоник подчёркивает, что гностическая духовность представляет собой «контркультурный взгляд на мир, переворачивающий традиционную картину с ног на голову» [\[3, с. 257\]](#); в этой перспективе маргинальный голос не просит признания, а оспаривает саму структуру космоса и право закона на окончательность. Если приложить эту оптику к медиакультуре, женская репрезентация описывается как инверсия: путь от периферии к демиургическому центру, где именно инаковость становится принципом организации смысла.

Визуальная культура становится главным медиумом этой инверсии, потому что власть в современном мире работает через оптики видимости. Патриархальный взгляд исторически был не только способом смотреть, но и «инструментом структурирования власти» [4, с. 134]. Отсюда следует, что *female gaze* (женский взгляд, женская оптика) нельзя понимать как простую смену оператора камеры. Это, скорее, «революция символического, в которой сам акт смотрения становится актом действия, а не пассивного созерцания» [4, с. 136]. Мы имеем дело не с просьбой о праве быть представленным, а с переписыванием условий репрезентации.

Субъектность в этой логике конституируется через право на означивание. Н. МакНамара пишет: «элементы существования вписаны в социальную жизнь через символические фильтры, основанные на телесности» [1] [5]. Эти фильтры определяют, какие переживания и жесты становятся значимыми, а какие остаются невидимыми. Поэтому культурный перевод, по её словам, «должен включать строгий учёт наших ориентаций и инвестиций внутри Subjectivity» [2] [5]. В логике производимого анализа женская субъектность закрепляется не через доступ к чужим символам, а через контроль над фильтрами символизации. Кто владеет символами и кодами — тот распределяет власть. Именно поэтому в медиасреде, где смысл собирается из монтажных решений, ракурсов, телесных кодов и значимых пауз, распределение символов становится механизмом власти в её чистом виде.

Этот режим власти близок к фукоянскому пониманию власти как продуктивной ткани, организующей жизнь и смыслы. В «Воле к истине» Фуко описывает переход от суверенного «права меча» к власти, «предназначенной скорее для того, чтобы силы производить, заставляя их расти и их упорядочивать», чем для того, чтобы их подавлять или разрушать [6, с. 240]. Феминистская гегемония в этом горизонте мыслится как перепрошивка символической инфраструктуры: устанавливаются новые значения «по умолчанию» в языке образа, заново распределяются статусы видимого и невидимого, значимого и несущественного. Этот процесс можно описать понятием **semiotic sovereignty (семиотический суверенитет)**.

Бартовское снятие «теологического» авторского центра здесь оказывается важным параллелизмом. Барт писал: «Ныне мы знаем, что текст... [—] не линейная цепочка слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл...» и что литература «открывает свободу контртеологической, революционной по сути своей деятельности» [7, с. 390]. Но если в 1960–70-е годы это означало «смерть автора», то сегодня уместнее говорить о **перехвате авторства**: женский персонаж и женский взгляд становятся режиссурой нарратива, архитектурой мифа и монтажом памяти.

Отдельно отметим, что **современная феминистская гегемония формируется внутри уже гностически сдвинутой эпистемы**: приоритет знания над номосом, разоблачение «данности» мира и право «пневматического меньшинства» конструировать новый порядок знаков институтируют переход от этики равноправия к праву нормировать.

Таким образом, данная статья рассматривает формирование новой нормы через инаковость — движение от статуса «пневматического меньшинства» к праву на исключение и праву на нормирование. В центре внимания три кластера визуальных текстов: (1) утопии, постутопии и антигнозис — «Барби» (США, 2023), «Два холма» (Россия, 2022–2023), «Рассказ служанки» (роман 1985; сериал 2017–2022); (2)

исторические фильмы, где женская фигура становится автором истории — «Спенсер» (Великобритания–Германия–Чили, 2021), «Наполеон» (США–Великобритания, 2023), «Графиня Дюбарри» (Франция, 2023); (3) телесные и иронические инверсии, перестраивающие сцены желания и власти — «Портрет девушки в огне» (Франция, 2019), «Зелёный рыцарь» (США–Ирландия, 2021), «Меню» (США, 2022), «Она» (Франция, 2016).

Теоретическая рамка объединяет гностическую герменевтику (Йонас; ДеКоник) [2–3], критику взгляда [4], концепт символических фильтров (Н. МакНамара) [5], а также представления о власти как производстве субъекта (М. Фуко) [6] и об авторстве как объекте политического перехвата (Р. Барт) [7].

II. Методология: гностическая герменевтика, феминистская теория, психоанализ и визуальные исследования

II.1. Гностическая оптика власти и инаковости

Отправная рамка статьи — это гнозис как инверсия номоса (закона/порядка). В гностических системах истина никогда не закреплена за центром власти: она локализуется у инакового субъекта, у пневмы, которая несёт «искры» света в мире, сотворённом демиургом. У Г. Йонаса гностический субъект предстает как жизнь, «брошенная» в чуждый мир и заключённая в демоническую материальную реальность, но при этом несущая внутри себя пневматический принцип — «искру» и «зерно света» [2, с. 66–68, 134–136]. Э. ДеКоник, описывая гностицизм как контркультурную динамику, подчёркивает, что «трансгрессивные действия могут смущать и дезориентировать, но они также выявляют существующее положение вещей... Изучая маргиналов, мы узнаём, где находится центр» [3, с. 283]. В этом горизонте «феминистская инаковость» понимается не как просьба о включении в прежний номос, а как право на его реконфигурацию.

И.-П. Кулиану формулирует это ещё жёстче: гнозис есть контркультурная матрица, которая подрывает саму легитимность закона. Во-первых, Закон в гностических системах выводится из фигуры демиурга, и потому его статус оказывается проблематичным: «Закон — эманация демиурга...» — значит, он всегда вторичен, низший, подлежащий отмене [8]. Во-вторых, гностицизм разрушает экосистемную разумность культуры: мир мыслится не как благоустроенный космос «для нас», а как ошибка или ловушка. Человек принадлежит «лучшему» миру, а данный порядок — низший и должен быть раскодирован и преодолён [8]. В этом плане гнозис — это не только отказ от космоса, но и жест культурной инаковости, эпистемическая привилегия «внешнего».

Отсюда ключевой исследовательский вывод: феминистская инаковость в медиакультуре может быть понята в логике гнозиса — не как борьба за инклюзию в прежний порядок, а как право на пересборку распределения видимости и значимости, на создание новой топографии истины. Этот сдвиг и описывается в статье как *semiotic sovereignty* (семиотический суверенитет): контроль над фильтрами символизации, через которые конструируются статусы видимого и невидимого.

Для дальнейшего анализа вводятся операциональные маркеры:

- *nomos-friction* — сцены столкновения с аппаратом Закона/порядка (институт, ритуал, протокол, алгоритм), где гностическая инаковость вырабатывает контр-право.

Визуальные индикаторы: барьеры и рамки, проход через сканер, чек-лист-монтаж, симметрия «официоза».

- gnosis-turn — моменты «раскрытия кода» или инсайта, где персонаж смещается из позиции объекта нормирования в позицию носителя знания. Индикаторы: прямой взгляд в камеру, отделяющийся звуковой слой, вспышка или flashback как сцепка истины.
- sign-repossession — практики переприсвоения знаков и иконической оболочки власти (ремикс символов, ироничная мимикрия, инверсия униформы или костюма), где символ меняет значение, потому что изменён узел означивания.

Таким образом, гностическая рамка позволяет рассматривать медиатексты как сцены борьбы за право означивать: от *nomos-friction* к *gnosis-turn*, от переприсвоения знаков к выработке новой символической инфраструктуры. В этом горизонте феминистская инаковость выступает как пневматическая легитимация права на нормирование: статус истины закрепляется за тем, кто раньше был исключён. Следовательно, «право на нормирование» у субъекта инаковости укоренено не в политическом реванше, а в **гностической эпистеме**, где знание и разоблачение «ложной полноты» дают мандат на сборку новой символической нормы [\[2; 3; 8\]](#).

II.2. Феминистская теория субъектности и власти: перформативность в горизонте гностической эпистемы

Вторая опора исследования связана с феминистской теорией субъектности и власти. Здесь ключевой фигурой выступает Джудит Батлер, которая предложила понимать гендер не как сущность, а как перформативную практику. У Батлер «гендерной идентичности нет "за" выражениями гендера; эта идентичность перформативно производится самими "выражениями", которые обычно считают её следствием» [\[9, с. 298–299\]](#). И далее: «перформативность — не единичный акт, а повторение нормы или набора норм» [\[9, с. 304–305\]](#). В другом месте она уточняет: «гендер — повторяющееся стилизование тела...» [\[9, с. 307\]](#).

Таким образом, субъектность мыслится как эффект повторяющихся практик — она не предшествует актам, а возникает внутри их цепочек. Важный акцент для нашей темы: перформативность связана не только с идентичностью, но и с властью — право повторять и закреплять нормы означает право производить субъектность. В культурологической оптике это и есть семиотический суверенитет: власть над кодами, которые структурируют саму возможность «быть» субъектом.

Эта логика расширяется в работах Розы Брайдоу. В её постгуманистическом проекте субъектность понимается как номадическая: воплощённая (*embodied*), встроенная (*embedded*), связанная и трансверсальная. Брайдоу предлагает утвердительную (*affirmative*) этику, которая ориентирована не только на разоблачение норм, но и на создание новых связей и форм жизни [\[10\]](#). Там, где Батлер выявляет структуру повторов, Брайдоу предлагает собирать иные конфигурации — субъектность как процесс сборки, а не разоблачения.

В гностическом горизонте эти позиции обретают дополнительную глубину. Если перформативность Батлер можно читать как право воспроизводить коды (семиотический суверенитет), то номадизм Брайдоу — как этику созидания альтернативных конфигураций телесности и связей. Гностический акцент здесь проявляется в том, что субъект не подчиняется закону-номосу, но ищет иные формы жизни, которые выходят за

пределы «данного» порядка.

Эта метатеоретическая рамка пересекается с гностическими реконструкциями И.-П. Кулиану, Э. ДеКоник и Дж. Кахана-Блума.

- У Кулиану гнозис определяется как двойная онтология (радикальное различие истинного и падшего порядков) и как стратегия переприсвоения знаков [\[8\]](#).
- У ДеКоник гностическая чувствительность описывается как форма контркультурной религиозности, где личное откровение и самоконституирование субъекта перевешивают институциональные нормы [\[3\]](#).
- Кахана-Блум показывает, как современные теории субъективности усваивают гностические схемы — анти-натурализм, приоритет знания, переосмысление телесности — даже вне религиозного контекста [\[11\]](#).

Отсюда вытекает ключевой тезис: феминистская теория субъектности исторически разворачивается в культурной сцене, уже сдвинутой гностическим дискурсом. Приоритет знания, самотворение и критика номоса (данного порядка) становятся общими основаниями, которые позволяют читать Батлер и Брайдотти не только как философов гендера, но и как носителей гностической эпистемы.

Методологическая оговорка

Важно подчеркнуть, что в настоящей статье концепции Батлер и Брайдотти используются исключительно как аналитические инструменты для описания практик — для различения режимов означивания, повторов и сборок субъектности. Мы сознательно разводим анализ и апологию: теоретический аппарат служит для выявления механизмов производства видимости и распределения символических прав, в том числе — для фиксации ограничений, побочных эффектов и рисков перформативных и постгуманных стратегий.

Термины (перформативность, номадическая субъектность, *semiotic sovereignty*/семиотический суверенитет применяются здесь в операциональном смысле — как рабочие маркеры для кодирования визуальных решений, — и не тождественны утверждению или продвижению какой-либо повестки.

Гностическая оптика, в свою очередь, переводит рассмотрение в плоскость режимов означивания и распределения видимости, что позволяет описывать как созидательные, так и критические модальности без предзаданной оценки. Иными словами, статья не ставит целью защиту или критику феминистской повестки; её задача — выявить гностические механизмы, которые структурируют современную медиакультуру, и показать, как именно инаковость превращается в ресурс нормирования.

II.3. Психоаналитическая триангуляция желания

Третья исследовательская перспектива связана с психоаналитическим аппаратом, который позволяет рассматривать желание как структурированную сеть медиаций. В классической лакановской рамке желание никогда не совпадает с объектом: оно развернуто в сторону Другого и организуется вокруг объекта-причины желания (*objet petit a*). В этой логике взгляд (как одна из модальностей объекта *a*) становится не только каналом видения, но и механизмом власти: он структурирует сцены видимости и признания. Лакан формулирует: «желание — это отношение бытия к нехватке. Эта нехватка — нехватка самого бытия; не нехватка того или иного, а нехватка, благодаря

которой бытие существует» [\[12, с. 223\]](#).

Современные уточнения этой схемы предложены Х. де Мартини Мело, которая развивает методологию triangulation of desire (триангуляции желания) для анализа кино [\[13\]](#). Суть модели в том, что желание формируется не только между двумя полюсами (влюблённый и возлюбленный), но и через третий элемент — преграду или посредника. Этот барьер не просто мешает, а одновременно соединяет и разделяет: он порождает энергию влечения, поддерживает напряжение и делает невозможность контакта условием самого желания.

Важный источник для этой логики — исследование Энн Карсон *Eros the Bittersweet* (1986). Карсон, анализируя древнегреческую традицию, описывает эрос как нехватку, которая всегда структурируется треугольно: «где эрос есть нехватка, его актуализация требует трёх структурных компонентов — любящего, возлюбленного и того, что между ними. Это три точки трансформации на контуре возможных отношений, „электризованные“ желанием так, что они касаются — не касаясь» (цит. по: [\[13, с. 36\]](#)). Здесь появляется важный парадокс: преграда — это не внешняя помеха, а структурное условие самой возможности желания.

Таким образом, барьер/посредник может принимать разные формы: это может быть человек (третий в любовном треугольнике), вещь (ключ, письмо, костюм), событие (ритуал, война, социальное различие), а также сам медиум изображения (монтажный стык, пауза, затемнение). В любом случае, его функция одна: поддерживать циркуляцию желания, не давая ему замкнуться в обладании.

Аналитическая задача:

- Фиксировать моменты, когда женский персонаж перестаёт быть «объектом» и становится медиатором или автором желания: кто задаёт маршрут влечения и кому принадлежит сцена признания? [\[13\]](#).
- Картировать визуальные решения, которые материализуют барьер/посредника: пространственные разрывы, монтажные стыки и пропуски, символические предметы и ритуалы, поддерживающие дистанцию.
- Анализировать, как взгляды персонажей перераспределяют власть: кто инициирует движение желания, кто «держит» взгляд, где возникает преграда и как она структурирует сцену [\[12–13\]](#).

Итог: Психоаналитическая перспектива дополняет гностическую оптику: если в гнозисе истина закрепляется за инаковым субъектом, то в психоанализе власть распределяется через нехватку и взгляд. Когда женская фигура перехватывает роль медиатора, она становится архитектором сцены влечения. В культурологическом горизонте это значит, что женская инаковость получает доступ не только к символам, но и к механизму желания, задающему ритм повествования и энергию образа.

II.4. Женский взгляд и право на означивание

Визуальная культура — это пространство, где власть распределяется через взгляд. У Л. Малви введён термин *to-be-looked-at-ness* — «предназначенность быть объектом взгляда», описывающий женскую фигуру в классическом кинематографе как визуально-пассивную [\[14, с. 283–285\]](#). Смена парадигмы к *female gaze* (женскому взгляду, женской оптике) означает не простое зеркальное перемещение камеры, а перехват означивания:

«взгляд иерархизирует, организует и маркирует реальность; следовательно, всякий акт смотрения может быть закодирован как практика власти» [\[4, с. 136\]](#).

Если во введении речь шла о символических фильтрах (МакНамара), то здесь важно сместить акцент: женский взгляд работает не только как фильтр, но как право на центр. В этом смысле *female gaze* закрепляет не «перевод» опыта в символы, а архитектуру символического пространства. Женский субъект становится тем, кто назначает и удерживает центр означивания.

Этот переход особенно заметен в архетипическом слое. По мнению О. В. Строевой, в условиях современного номадического сознания образы Софии (у В. С. Соловьёва) и Матери Мира (у Н. К. Рериха) задают не возврат к архаическому матриархату, а перспективу будущего синтеза женского и мужского начала: *«в русской философии заложено истинное понимание роли женского начала ..., находящегося в синтезе с мужским началом – Логосом и Абсолютом»* [\[15, с. 82\]](#). В этом смысле эти сакральные женские фигуры начинают работать как точка притяжения — потенциальный символический центр, к которому движется расщеплённый субъект. Таким образом, женская оптика в современном медиапространстве наследует не только политическую функцию (перехват репрезентации), но и онтологическую функцию — установление основания нового символического порядка.

В этой логике *female gaze* — это не «смена оператора камеры», а революция символического. Пауза, молчание, телесный жест или ракурс здесь действуют не как второстепенные выразительные приёмы, а как техники власти.

Аналитическая задача (три уровня перехвата)

- А — Оптика кадра: кто владеет ракурсом, кто «смотрит на смотрящего»; как пауза и молчание становятся действием.
- В — Символическое владение: переименование, предмет-икона, «узлы памяти» (повторяемые жесты, костюмы, атрибуты).
- С — Ритуально-аффективные техники: этикет, жест «выхода из игры», постфеминистская ирония и глянец.

Дополнительно:

- F — символические фильтры (фаллический/матриксиальный), которые задают распределение доступа к означиванию;
- BR — body-reasoning, телесная аргументация как способ удержания власти.

Итог

Женский взгляд фиксирует новый режим власти: «смотреть» = «действовать». От *to-be-looked-at-ness* (Малви) до архетипической Софии (Строева) проходит линия, в которой женская инаковость превращается в символический центр. *Female gaze* в этом смысле — не отражение, а создание пространства означивания, где инаковость становится основой нового канона.

II.5. Корпус, дизайны сравнений и операционализация

Корпус исследования охватывает медиатексты 2016–2023 годов — период, когда феминистская парадигма уже не ограничивается критикой и маргинальной

репрезентацией, а институционализируется и начинает создавать собственные каноны.

Выбор материала опирается на несколько критериев:

1. Операционализация ключевых концептов (гнозис и плерома; female gaze / женский взгляд; перформативность; постгуманизм; аффект; ремифологизация).
2. Жанрово-медийное разнообразие: от блокбастера до артхауса, от сериала до фестивального кино.
3. Кросс-культурность: включены западные и российские примеры, что позволяет фиксировать универсальные механизмы и локальные вариации.
4. Наличие вторичных исследований, которые позволяют встроить анализ в академический дискурс.
5. Наличие контрастного кейса, где гностическая логика прерывается антигностическим сценарием (Рассказ служанки).

Дизайны сравнений

- MDSD (максимально различающиеся случаи): «Барби» (США, 2023) ↔ «Два холма» (Россия, 2022–2023). Несмотря на противоположные культурные коды (поп-блокбастер vs российская постирония), обе истории строят женскую плерому — «рай», который оказывается симуляцией полноты и воспроизводит ошибки демиурга.
- Контрастный кейс (негативный): «Рассказ служанки» (роман, 1985; сериал, 2017–2022). Здесь мы видим антигнозис: Закон отсекает искры пневмы, превращая женщин в тела-функции. В отличие от «Барби» и «Двух холмов», где женский мир пробует демиургический статус, в Гилеаде инаковость блокируется номосом.
- MSSD (максимально схожие случаи): «Спенсер» (Великобритания–Германия–Чили, 2021), Наполеон (США–Великобритания, 2023), «Графиня Дюбарри» (Франция, 2023). Три исторические картины, снятые в эстетике «престижного кино», демонстрируют, как женская фигура становится автором истории: не объектом хроники, а режиссурой памяти.
- Конфигурационный дизайн (QCA): «Портрет девушки в огне» (Франция, 2019), «Зелёный рыцарь» (США–Ирландия, 2021), «Меню» (США, 2022), «Она» (Elle) (Франция, 2016). Все четыре текста строятся на телесной и мифологической инаковости, но конкретные конфигурации различны: живопись и молчание («Портрет девушки в огне»), женские медиаторы испытания («Зелёный рыцарь»), ритуал отказа («Меню»), переприсвоение травмы («Она»).

Операционализация (индикаторы анализа)

Для работы с корпусом вводятся визуально-семиотические индикаторы:

- «Ложная плерома» — сцены гладкой целостности (рая, утопии), которые сбоят при столкновении с инаковостью.
- «Демиургический субъект» — персонаж, который перепрошивает ритуалы, мифы и взгляды, собирая новый порядок.
- Перехват взгляда — ситуации, где акт смотрения становится актом действия: «смотреть» равно «властвовать».

- Ритуал отказа — выход из игры как форма перезаписи правил.
- Антигнозис — сцены, где Закон (номос) полностью блокирует пневму, превращая субъект в функцию.
- Ремифологизация истории — переписывание памяти и канона: женский персонаж становится не объектом, а редактором истории.

Итог

Такой корпус позволяет видеть медиакультуру как поле неогностической ремифологизации: от конструирования ложных плером до авторства истории и телесных стратегий инаковости. Сравнительный дизайн фиксирует как универсальные паттерны (женский рай, демиургия, переприсвоение знаков), так и сбои (антигнозис, повтор исключаящих структур). В результате корпус работает как лаборатория визуальных неомифов, где можно отследить, как феминистская инаковость превращается в новую норму — в культурную гегемонию.

II.6. Аналитическая проверка: гипотезы, контр-кейсы и валидация

Анализ визуальных текстов строится как движение между гипотезами и контр-гипотезами: каждая сцена, каждый символ становится своего рода тестом на устойчивость теоретических допущений. Мы не столько измеряем «правильность» теории, сколько проверяем её резонанс с образом, способность объяснить напряжение, которое несут медиатексты.

Гипотезы и контр-кейсы

- Н1 (перехват авторства): если женская оптика соединяет оптику кадра (А) и символическое владение (В), а также подкрепляется ритуалом или аффектом (С), возникает демиургический сдвиг нормы. – К1 (контр-гипотеза): женская оптика остаётся декоративной, не перерастает в власть. Такие сцены фиксируются, когда персонаж «показывается», но не управляет означиванием.
- Н2 (взгляд как правило): женский взгляд задаёт новый реестр видимого — он не отражает, а структурирует. – К2: структура желания остаётся прежней, женский взгляд оказывается встроенным в старую модель «to-be-looked-at-ness».
- Н3 (ложная плерома): женские «раи» и утопии сбиваются при столкновении с инаковым, что указывает на неполноту любого демиургического проекта. – К3: утопия допускает инаковость без кризиса, полнота не нарушается (такие сцены важно фиксировать как исключения).
- Н4 (антигнозис): доминирование Закона (D) блокирует трансформацию пневмы в власть. Здесь инаковость не перерастает в норму. – К4: возможны подпольные обходы Закона, микропрактики сопротивления, которые не отменяют, но подрывают его.
- Н5 (ритуал отказа): жест выхода из игры или отказ от сценария (С) может собирать новый ритуал и запускать affirmative-switch. – К5: трансгрессия оказывается контролируемой и безопасной — система «разрешает» игру в инаковость, не теряя власти.

Валидация

Метод проверки здесь культурологичен: сцена становится аргументом, символ —

индикатором, а контраст — методом верификации.

- Сопоставление с теоретическим образцом (Йонас, Кулиану, Батлер): образ проверяется на резонанс с моделью. Например, сцена «женского рая» сопоставляется с гностической плеромой, чтобы выявить её «ложность».
- Процесс-трейсинг: отдельные жесты (взгляд в камеру, молчание, ритуал отказа) рассматриваются как решающие признаки. Они фиксируют момент перехода персонажа из объекта в субъекта.
- Конфигурационное сравнение (QCA): не один индикатор, а их связка (A+B+C или A+D) создаёт объяснительный паттерн. Например, комбинация «перехват взгляда + символическое владение» подтверждает гипотезу о демиургическом сдвиге.
- Триангуляция: каждая сцена проверяется через три плана — визуальный образ, теоретическую модель и вторичный источник. Так возникает объёмность анализа.
- Контр-сцены: отрицательные примеры (Гилеад в «Рассказе служанки», декоративная «женская власть» в «Двух холмах») валидируют гипотезы обратным путём: они показывают, где механизм не работает.

Итог

Таким образом, проверка гипотез не сводится к механической «проверке на истинность». Она осуществляется через символическую археологию сцен: кадры, жесты и паузы становятся тестами, а контр-примеры — контрольными точками. В этом смысле сама медиакultura работает как «лаборатория гнозиса»: она не только репрезентирует идеи, но и проверяет их на прочность в образе, в нарративе, в аффективном опыте зрителя.

III. Анализ кейсов: визуальные формы феминистской гегемонии

От теоретической оптики переходим к сценам, где мысль становится изображением, а власть — режимом видимости. В центре внимания оказываются не программные декларации, а симптомы демиургического перехода: как на экране конструируется плерома, чем оплачивается её «гладкость», в какой точке возникает надрыв, запускающий знание и требующий жеста отказа. В метамодерной осцилляции — между искренним желанием новой нормы и ироничной рефлексией её ловушек — утопические сюжеты колеблются, и именно это колебание производит смысл. Принцип чтения остаётся прежним: инверсия не равна освобождению. Неомифологический перевёртыш — сильное средство разоблачения, но, как указано у О. В. Строевой, «создавая перевёртыш мифа или архетипического образа, неомифологический симулякр демифологизирует сам миф, то есть обнуляет его» [\[16, с. 36\]](#).

III.1. Женский «рай» как демиургия: утопии, постутопии, антигнозис

В рамках данного блока сопоставляются три траектории. «Барби» демонстрирует симулированную плерому, осознающую собственную условность: утопия знает, что она утопия. «Два холма» усиливают тот же жест до гротеска, где инверсия власти обнажает воспроизводимость дисциплинарной матрицы. «Рассказ служанки» задаёт предельный случай антигнозиса: закон блокирует переход, и пневма не конвертируется во власть. В совокупности проявляется картография рисков: где инаковость учреждает норму без нового исключения — и где нормирование повторяет прежнюю логику под иным знаком.

III.1.1. «Barbie» (2023, Г. Гервиг): утопия, знающая о своей утопичности

Пластиковая гладкость Барбиленда — показательная симулированная плерома: полнота-без-инакового, где женский мир разложен по витрине идеальной видимости, а Кены отодвинуты к декоративной периферии. В гностической перспективе плерома — всегда обещание возвращения к «целому», но у Гервиг это нарочно «слишком целое»: идеально-розовый порядок, который держится на исключении и потому трещит при первом касании Реального. Контакт с внешним — иронично-патриархальным — миром и сцены корпоративного «совета» Mattel (номос-аппарат) фиксируют момент **nomosfriction**: плёнка утопии рвётся, обнаруживая собственную театральность; разворачивается **gnosislturn** — знание о невозможности тотальности как таковой [2; 8; 6]. В логике власти-как-производства это и есть предел «мягкого» нормирования, когда «конституция» образа перестаёт держаться.

Демииургическая оптика задаётся связкой взгляда, знака и ритуала. Во-первых, *female gaze* (женская оптика) действует как право совершать поступки через видимость: длительные фиксации лица, пауза, прямой возврат взгляда превращаются в акценты власти, снимая классическую «предназначенность быть объектом взгляда» у Л.Малви [14, с. 283–285]. Во-вторых, переразмечаются символы: переприсвоение костюма, пластики, палитры формирует «узлы памяти»; в терминах Н.МакНамары, ориентация опыта идёт через телесно укоренённые «фильтры», и контроль над ними тождествен контролю над полем субъектности [5]. В-третьих, порядок удерживается ритуалом (хор, синхронизированные повторы, «перформативная» повседневность) — именно та продуктивная ткань власти, которая по фукоянской концепции ее упорядочивает. Так складывается «мягкая конституция» Барбиленда — взгляд, знак, ритуал.

Корпусные исследования фиксируют внутреннюю динамику фильма. В аналитике подчёркивается: «в Барбиленде женщины изображены как независимые и руководящие» [17, p. 5], и там же отмечается, что «эта встреча с реальным миром делает Кена уязвимым к идее патриархата» [17, p. 6], что задаёт точку запуска обратной мимикрии. Финальный выбор Барби описан как «принятие человеческой идентичности, свободной от бремени» [17, p. 1]. Этот жест совпадает с тем, что в гностической перспективе трактуется как ритуалотказа: отречение не от женской оптики, а от её превращения в новый номос. В логике неомифологического перевёртыша у Строевой простое «перевернуть» закрепляет новый центр [16, с. 36]; потому существенен именно выход из логики тотальности. В этих координатах финал прочитывается как движение к affirmative-этике Р.Брайдотти — созиданию форм жизни, не сводимых к готовому канону [10], и как перехват авторства в бартовском ключе — отказ от «теологического» центра в пользу права монтировать память и смысл.

Смена фокуса в «Барби» проявляется и на уровне общей медиаразметки, если описывать её через три уровня Дж.Фиска: на уровне реальности — столкновение Барбиленда с офисной «реальностью» Mattel; на уровне репрезентации — глянец и ирония, выставяющие «слишком целое» как театральность; на уровне идеологии — перевод спора о «нормальности» из вопроса «кто наверху» в регистр права на центр означивания и ответственности личного выбора («уровень реальности... уровень репрезентации... уровень идеологии») [18, p. 257]. Ту же развязку поддерживает выбранная исследовательская оптика: «критическая теория... интегрируется с Feminist Standpoint Theory (феминистская теория точки зрения) и Теорией повесткоустановления (Agenda Setting Theory)...» [18 p. 254]; именно поэтому финальный жест героини в

фильме - «стать человеком», считается не как закрепление «новой гегемонии», а как артикуляция права означивать и выбирать — то есть как выход из круговорота зеркальных инверсий.

Таким образом, в «Барби» «ложная плерома» обнажается изнутри, рассматривается саморефлексия утопии: демонстрация риска нового номоса в зеркальных инверсиях и артикуляция выхода через ритуал отказа и открытую субъектность. Теперь обратимся к кейсу, где утопическая полнота строится снаружи — через режимы контроля и симулятивной изоляции.

III.1.2. «Два холма» (START, 2022–2023)

Под куполом «вечного лета» разыгрывается витринная гармония: светлая субурбия, приветствия «по правилам», мамская лотерея, заботливая нейросеть, которая знает за тебя, как поступать лучше. Но ровная картинка даёт первую трещину: «обнуления» как социальная смерть, «ментальный сон» как публичный суд, яблонево́й «сад» с невидимым трудом и купольные «санкции» после сбоя. Во втором сезоне витрина ломается по-настоящему: нейросеть срывается, алгоритмы заботы превращаются в отказ, начинается «зимовка» в метро и бартерная «экономика выживания»; порядок держится не обещанием, а страхом нехватки. Позже подступают зеркала — город «Родителей» с обратной иерархией и облачный город техно-элит с «двойниками» вместо людей. Складывается хрупкая машина полноты-без-инакового: она держится на языке, знаках и ритуалах, и каждый раз трескается там, где в кадр входит живое — искра инаковости и просто материя быта, не укладывающаяся в идеал.

Взгляд в этом мире — первичный инструмент власти. Под куполом «смотрит» всё: от «ночных чекапов» и Ларисы до публичной визуализации подсознания в «ментальном сне». Взгляд здесь — не созерцание, а раскладка центра и периферии: видимый — управляем, публично видимый — формально лишён внутренности. «Обнулённые» буквально становятся прозрачными для процедур. Поломка нейросети смещает оптику: ночной контроль перестаёт «успокаивать», а начинает пугать; взгляд, который обещал заботу, превращается в взор отказа — регистрируется не присутствие, а недостаток (тепла, еды, доступа). На этом изломе возникает новый тип **nomos-friction**: частная нужда входит в конфликт с протоколом, который больше не работает. В мужском городе действует симметричная оптика, а в облаке взгляд становится бездушным дистанционным интерфейсом: решение принимается «за кадром», но материализуется буквально — падением острова. Такая конфигурация хорошо читается нашими маркерами: **nomos-friction** там, где личное чувство упирается в протокол; «тело-экран» там, где суд превращается в зрелище.

Следом работает язык, вторая оболочка контроля, иллюстрируя символическое присвоение как технику власти. Матчества, женские наименования должностей, внутренний словарь («пурпурно», «яблехульство», «матриотки»), культ «яблока», «балльная» экономика повседневности — всё это не украшения, а инфраструктура означивания. В мужском городе — то же самое, но с обратной иерархией, а в облаке знаки становятся приватными протоколами доступа (технологический статус вместо гражданского имени). В терминах Н. МакНамары, символические «фильтры», укоренённые в телесности и практике, направляют опыт и «собирают» субъектность: кто владеет фильтрами, тот владеет ориентированием в субъекте ^[5]. Во втором сезоне язык срывается: эвфемизмы обнаруживают пустоту содержания («забота» звучит при

отключении Ларисы; «*пурпурно*» — на фоне серых подземных ночёвок). Переименование остаётся, но не гарантирует реальности: символы перестают обеспечивать переживание, и фильтры — давать ориентиры.

Власть удерживается ритуалом, конструирующим машину производства «правильных чувств». «Обязательные обнимашки», лотерея материнства, церемонии «допуска» и «обнуления», «ментальный сон» как коллективное «смотрение внутрь» — это машины аффекта, которые синхронизируют стыд, восторг, сочувствие, тревогу и тем самым удерживают норму. Ритуал здесь не только дисциплинирует, но и изготавливает городянку как субъект через повтор — в логике перформативности Дж. Батлер [\[9\]](#). В мужском городе те же механизмы собирают «мужскую нормальность», а в облаке ритуалы заменяются техническими апдейтами — аффект сменяется алгоритмом, но функция остаётся прежней: стабилизировать «порядок».

Однако ложная плерома не выдерживает встречи с «инаковым». «Рай» держится, пока «чужое» — будь то «примат» Гера, невписывающееся чувство или иное устройство семьи — находится на периферии. Его появление вызывает усиление контроля: «обнуления», принудительный труд, «зимовки» под землёй, QR-ограничения перемещений, купольные «санкции». Кризис «зимовки» показывает цену плеромы без ресурса: идеал, обещавший полноту, не умеет переживать нехватку. Купол отвечает не включением инаковости и нужды, а ограничением движения и «закручиванием» доступа; так «полнота» обнажает себя как режим исключения, даже когда исключаемым становится обычная потребность. Смена мэрки (Вера → Елена) меняет знак, но не структуру: клятва «истреблять приматов» лишь переназначает центр исключения. Мужской город отвечает зеркалом, а облако показывает «внешний» центр, перед которым локальные инверсии равно несущественны. Это и есть ложная плерома: «полнота» достигается исключением инакового и рушится при его возвращении [\[2; 8\]](#).

Форму этой плеромы подчеркивает постирония — мягкий, почти светский тон сериала, превращающий ужасающий порядок в ироничный спектакль. Гротеск, гипербола, языковая игра, бежево-розовая субурбия (архитектура «будущего-на-земле») и плотный интертекст (от «Сексмиссии» и «Железного Арни» до «Безумного Макса», «Титаника» и «Властелина колец») не разбалтывают смысл, а острают механизм: именно в улыбке и узнаваемости проступает «шов» конструкции. Постиронический тон подсвечивает конвейер нормальности — показывает, как инверсия воспроизводит ту же грамматику власти, если не меняется основание. Постирония усиливается именно на «поломке»: узнаваемые шутки и интерьерная красота звучат горько на фоне ночных метро-пристанищ и кухонного бартера. Улыбка, которой раньше отмечались швы конструкции, становится сигналом истощения — «шов» уже не скрывается декором.

Ключевые сцены как «капсулы» механизма. — Подмена и разоблачение. Гера, принятый за хранителя семени, пробивает витрину «целого»: разоблачение запускает режим чрезвычайности и «обнуления» — классическая *potmos-friction* (протокол сильнее чувства). — Публичный «ментальный сон». Суд-зрелище, где подсознание проецируется на всех, делает человека «экспонатом» — взгляд сообщества превращается в процедуру власти. — Яблоневый сад и «шатёр». Политэкономия «рая»: принудительный труд «обнулённых», сексуальная эксплуатация под «зонтом» власти — изнанка заботы. — Смена власти без смены логики. Низложение и новая клятва исключения показывают, что меняются фигуры, а не правила. — *Срыв Ларисы и отказ алгоритмов*: очередь к «неработающему» заботливому интерфейсу; объявление о переводе на «ручной режим» — ритуал распада доверия. — *Зимовка в метро*: совместный быт «под землёй», смена

лексики и взглядов — разрыв между символической «полнотой» и материальной нуждой. — Купол и QR-режим. После кризиса движение и встреча ограничиваются; «стабильность» удерживается барьерами. — «Родители». Мужской город. Зеркальная матрица дисциплины: женщины — периферия, взгляд — сверху. — Город-облако и «двойники». Дистанционный суверен берет на себя право финального решения — падение острова как буквальная демонстрация внешнего центра.

В грамшианской перспективе здесь видна культурная гегемония как «рутина» нормы: язык, привычки, ритуалы, архитектура, «поп»-коды — всё работает на легитимацию центра [11]. В батлерианском ключе повтор производит субъектов/телесности — и «женских», и «мужских» — внутри сценариев, которые кажутся «естественными», потому что отрепетированы [9]. В гностической оптике пневма (искра инаковости) раз за разом упирается в номос (аппарат исключения): попытка утвердить новый центр без отказа от тотальности центра даёт не переход, асимметричный режим — инверсия неравна освобождению [2; 8; 16]. «Два холма» демонстрируют предел демиургии — без жеста отказа от самой логики «полноты» любая инверсия сворачивается в новый закон с теми же практиками исключения, только под другими именами.

III.1.3. «*The Handmaid's Tale*»: антигнозис и предел женской демиургии

Мир Гилеада, созданный Маргарет Этвуд, выстраивает модель антигнозиса: не просто деспотию, а перевёрнутую теологию, где Логос превращается в закон. Р. Таллман напоминает, что для самой Этвуд роман направлен против религии, превращённой в инструмент власти: «„Рассказ служанки“ „против (...) использования религии как ширмы для тирании“» [19][3]. В этом ключе Гилеад — не «религиозное государство», а режим, в котором «священное» подменено процедурой контроля: исследователь подчёркивает, что для новых атеистов религиозное насилие и ужасы Гилеада оказываются структурно совпадающими, «зверства, о которых говорят новые атеисты, почти точно отражают то, что мы видим в Гилеаде» [19]. Отсюда и устойчивый образ религии как угрозы: Таллман фиксирует распространённый аргумент в формуле «религия сама по себе не опасна — опасно лишь злоупотребление ею» [19]. Антигнозис Гилеада начинается не с подавления тела, а с утраты Слова как откровения: Логос перестаёт быть светом и становится сводом правил. Это пространство без Софии — без посредничества между божественным и человеческим, словом и плотью; поэтому вера сводится к послушанию, а истина — к дисциплине.

Когда дух устранён, тело становится медиумом закона. Власть Гилеада формирует телесную экономику, где жизнь редуцируется до функции, а женщина — до инструмента биополитической воспроизводимости. У. Гюлешче отмечает: «Женские тела эксплуатируются и сводятся к средству репродукции, подчинённому жёсткому режиму биовласти» [20, с. 448]. Здесь тело не принадлежит субъекту — оно принадлежит Закону, который решает, кто достоин рождения, а кто подлежит изгнанию: «От зачатия до смерти режим контролирует жизни женщин в Гилеаде, демонстрируя биополитику: государство решает, кто может размножаться и что происходит с теми, кто восстаёт» [20, с. 451]. Это не просто контроль, а перверсивная сакрализация власти: власть «рождает» вместо женщины. Гилеадская плерома — это полнота без духа, благословение без Софии. Даже физическая метка собственности становится знаком священной иерархии: «служанки клеймятся татуировкой, которую обычно ставят только животным или товарам», и эта

метка превращает их в «паспорт наоборот»» [\[20, с. 453\]](#). Тело превращается в икону закона, в материальное доказательство теократии, где плоть больше не воплощает слово, а подчиняется ему.

Но истинная точка закрепления антигнозиса — язык. Гилеад строит новую литургию, в которой слово не открывает, а закрывает истину. Речь женщин лишена творческой силы, потому что их имена принадлежат не им: формулы имён служанок — Off-Red, Off-Glen — разворачивают сам принцип «именование как владение», когда идентичность редуцируется до функции. Как подчёркивают Н. Ш. Хуссейн и Г. А. Кадим, в гилеадском обществе «язык становится главным инструментом применения власти» — [\[21, p. 239\]](#); при этом «он служит и орудием угнетения, и средством сопротивления» — [\[21, p. 237\]](#). Их анализ ритуальных формул вроде «Blessed be the fruit» и «Under His Eyes» показывает, как религиозный лексикон превращает каждое приветствие в напоминание о надзоре и повиновении, закрепляя закон как единственно возможную речь. Там, где в «Двух холмах» язык заботы ещё пытался удержать иллюзию гармонии, здесь он окончательно оборачивается законом. У тётушки Лидии высказывания и цитаты из Писания работают как микролитургия дисциплины: её фразы не передают откровение, а нормируют поведение, превращая сам язык в закон. Это и есть высшая форма антигнозиса: истина полностью замещена грамматикой.

Визуальные и ритуальные коды работают как продолжение этого языкового номоса. Каждая церемония, каждое чтение Писания — не символ веры, а процедура власти. Биополитика превращается в богослужение: власть не просто управляет, она совершает культ закона. Так устроена ложная плерома Гилеада: полнота поддерживается исключением всего живого. Если под куполом «Двух холмов» гармония рушится от сбоя алгоритма, то здесь трещина замурована литургией страха. «Используя религию как инструмент контроля, правящий класс усиливает свою хватку на власти и обеспечивает выживание своей репрессивной системы» — «The ruling class strengthens its grasp on power and ensures the survival of its oppressive system by using religion as a tool of control» [\[20, с. 453\]](#). Гилеад держится на непрерывной симфонии повиновения, где молитва заменена повтором.

И всё же внутри этого застывшего порядка остаётся дыхание — память о плероме. Голос Джун (Офред) звучит как остаток духа, не способный прорваться наружу, но сохраняющий внутренний свет. В юридико-философском чтении романа О. П. де Лимы и Э. Р. Хогеман подчёркивается, что история Офред разворачивается в дистопическом мире, где женщины утрачивают и моральный, и правовой статус личности и фактически превращаются в собственность режима. Авторы подчёркивают, что «понятие “лица” — это эпистемически-моральное измерение, лежащее в основании правового статуса субъекта прав» [\[22, p. 79\]](#). В этих координатах голос Джун можно прочесть как дыхание, в котором память о достоинстве ещё не уничтожена: внутренний монолог хранит представление о себе как о лице, способном к моральному суждению и, следовательно, к правовой субъектности. Этот голос говорит не от лица Бога, а от имени памяти; он превращает сам акт повествования в форму выживания внутри антигностического мира, где истина подменена законом. Вуд уточняет, что в мире Гилеада голос Джун — это не просто повествование: «Роман Этвуд — это “история раны, которая кричит, но не получает ответа, потому что рядом нет никого, кто бы слушал”» [\[23\]](#). В той же логике Вуд

показывает, что Офред пытается само-свидетельствовать свою травму, записывая её на кассеты и обращаясь к воображаемому будущему слушателю; сам роман функционирует как невоспринятое свидетельство, текст, который ищет своего свидетеля. В этих координатах голос Джун можно описать как остаточную пневму: она превращает память в дыхание, а дыхание — в остаточную форму истины, знание без спасения, пневму без перехода.

Антигностическая логика *The Handmaid's Tale* проявляется через ряд визуальных ситуаций, фиксирующих столкновение пневмы и номоса. Эпизод «Церемонии зачатия» материализует **nomos-friction**: сакральный акт превращён в юридическую процедуру — тело служит местом исполнения закона, а не любви. Публичные «повешения» и «казни за непослушание» демонстрируют дисциплинарный взгляд: власть видит и карает, утверждая закон как зрелище. Чтения Писания под руководством тётушек Лидии и Лоис формируют **sign-repossession**: библейский текст вырван из контекста и подчинён риторике послушания. Эпизоды подпольного обмена письмами служанок и тайных записей Джун — формы **gnosis-turn**, в которых знание возвращает себе личное дыхание. Финальная сцена побега Джун из Гилеада задаёт предел демиургии: это не переход к свободе, а мгновение вдоха, где пневма обретает краткую автономию, оставаясь внутри закона.

Так «*The Handmaid's Tale*» становится антиподом двух других мифов современности. В «*Двух холмах*» ложная плерома строится из алгоритмов заботы и мягкого насилия; в «*Barbie*» гнозис обретает эстетическую форму — игру, отказ, иронию; у Этвуд же тотальность закона завершает этот триптих, показывая предел женской демиургии. Если Барби собирает мир через право означивать, а нейросеть «*Двух холмов*» симулирует гармонию без инакового, то Гилеад блокирует саму возможность означивания. Это не просто антиутопия, а финальная фигура номоса, в которой власть закрывает путь к гнозису, а пневма остаётся в качестве дыхания внутри закона. В этом дыхании сохраняется память о свете, но она уже не ведёт к спасению — только к осознанию пределов самой демиургии.

Совокупность трёх рассмотренных кейсов — «*Barbie*», «*Два холма*» и «*The Handmaid's Tale*» — выстраивает целостную оптику феминистской гегемонии как неогностического цикла. От эстетического гнозиса до антигнозиса прослеживается общий вектор: женская инаковость проходит путь от иллюзорной полноты к осознанию границ собственного демиургического права. В «*Barbie*» демиургия становится игрой — актом перехвата означивания и выхода из тотальности через ритуал отказа. В «*Двух холмах*» тот же механизм обращается в ложную плерому заботы, где власть мягко симулирует гармонию, исключая живое. В «*The Handmaid's Tale*» эта логика достигает предела: номос окончательно подменяет дух, и пневма выживает только как дыхание внутри закона. Три мира образуют вертикаль: от мнимого равенства через симуляцию полноты — к предельному закону, где всякая инаковость оказывается встроенной в систему. Тем самым завершается цикл феминистской демиургии, обнажающий её противоречие: право нормировать не тождественно свободе означивать.

III.2. Женская субъектность как историческое авторство: «*Spencer*» (2021), «*Napoleon*» (2023), «*Jeanne du Barry*» (2023)

После демиургических утопий и антиутопий женская субъектность смещается из

пространства конструирования «мира» в режим исторического письма. Если в *«Barbie»* и *«Двух холмах»* женщина борется за власть означивания, то в *«Spencer»*, *«Napoleon»* и *«Jeanne du Barry»* она получает возможность формировать саму ткань памяти. Это переход от онтологии мира к онтологии времени: от демиургии формы к режиссуре исторического хронотопа. В логике герменевтики Г.-Г. Гадамера исторический опыт всегда телесно ситуирован, а у Ж. Делёза кино понимается как монтаж аффектов и образов-времени; в этих фильмах эта связь радикализируется: история буквально проживается через кожу, дыхание, сексуальность.

Феминистская феноменология эмоций С. Ахмед позволяет описать, как женское тело становится медиумом исторического письма. Эмоции не просто выражаются в телах, они делают их поверхностями истории: «Эмоции образуют поверхности тел, придавая им форму через повторение действий во времени» [24, p. 4]. Тело Дианы, Жозефины или Жанны Дюбарри — это не «иллюстрация» судьбы, а архив аффектов, на котором отпечатываются придворные ритуалы, насилие и уязвимость. Как подчёркивает Ахмед, «чувства играют ключевую роль в формировании поверхностей и границ» [24, p. 24]: границы между частным и публичным, интимным и политическим устанавливаются и размываются через телесные жесты. Особенно это характерно для кейса *«Jeanne du Barry»* тело и секс становятся основной оптикой исторического письма: куртизанка пишет историю королевского тела через протокол близости, ритуалы спальни и управляемую видимость.

Современные «престижные» байопики на стыке постфеминизма и пост-#MeToo формируют новую модель аффективного авторства, где история перестаёт быть внешним рассказом и превращается в перформатив. В исследовании К. Бекерс и Г. Виллемса показано, что такие фильмы выполняют функцию культурной переавторизации: «Такие фильмы осуществляют переавторизацию культуры, выдвигая на передний план женскую борьбу с институциональными исчезновениями» [25, p. 339]. Это означает, что женщины - актрисы и режиссёры, - становятся не просто носителями сюжетов, но и их коллективными авторами, задающими форму культурной памяти.

На уровне дискурса авторства Х. Уорнер показывает, что даже после #MeToo поле кино остаётся структурированным фигурой маскулинного автора: «призрак (маскулинного) автора не только сохраняется в пост-#MeToo кинокультуре, но и оказывается укреплённым самим движением» [26, p. 3]. На этом фоне феминистские стратегии вынуждены смещать акцент с суверенного «гения» на сети отношений и труда. Пересказывая позицию Ш. Кобб, Уорнер подчёркивает, что продуктивнее мыслить «авторство как коллективное предприятие» — «authorship as a collective endeavour» [26, p. 3]. В этом ключе феминистское авторство мыслится не как суверенный голос «гения», а как сеть отношений между женщиной-режиссёром, исполнительницами, индустриальными практиками и зрительским восприятием. Уорнер показывает, что при этом авторство не исчезает, а перераспределяется и дисциплинирует. Таким образом, авторство перестаёт быть монополией «гения» и превращается в сеть отношений между режиссёром, исполнителями, индустриальными практиками и зрительским восприятием. Именно в этой реляционной конфигурации и разворачивается борьба за символическую власть: кто имеет право говорить «от имени» женщин и каким образом маркируется этот голос.

Этот сдвиг от видимости к авторству отражает более широкий институциональный контекст. Д. Асардаг и М. Коморовски, анализируя европейский аудиовизуальный сектор

после #MeToo, подчёркивают необходимость выхода за пределы простой «подсчётной» видимости: «Мы рекомендуем выйти за пределы понятия видимости, сочетая его с действием и стратегическим сбором данных» [\[27, p. 206\]](#). Иначе говоря, вопрос смещается от того, кто попадает в кадр, к тому, кто принимает решения, собирает данные и подписывает фильм своим именем. Появление женщин-режиссёров, шоураннеров и исследовательниц делает политику видимости неотделимой от политики авторства.

Три картины — «Spencer» (Пабло Ларраин, Великобритания/Германия/Чили, 2021), «Napoleon» (Ридли Скотт, США/Великобритания, 2023) и «Jeanne du Barry» (Майвенн, Франция, 2023) — в этом разделе рассматриваются как «наиболее схожие случаи» (most-similar design). Во всех трёх женское авторство выстраивается через связку аффекта, ритуала и памяти: в Spencer власть маркируется тишиной и телесным отказом, в Napoleon — письмами и эмоциональной дипломатией Жозефины, в Jeanne du Barry — перехватом придворного ритуала через сексуальную и телесную видимость. Женская фигура перестаёт быть объектом хроники и становится функцией времени: не отражением истории, а её монтажом.

III.2.1 «Spencer» (Пабло Ларраин, Великобритания–Германия–Чили, 2021)

Фильм Пабло Ларраина становится хронополитическим экспериментом: история принцессы Дианы не пересказывается, а переживается — внутри трёх дней рождественского ритуала, где каждое движение тела, взгляд и пауза превращаются в форму исторического письма. Королевский двор здесь не пространство действия, а механизм — архонтическая норма, где каждое движение подчинено ритуалу. Взвешивание перед праздником, порядок сервировки, цвет платья и шаги по лестнице — всё прописано заранее. Мир «Spencer» живёт по дисциплинарным законам Фуко: власть растворена в микродеталях и регламентах, контролирующих тело; каждый элемент пространства — коридор, камера, меню, расписание — превращён в инструмент власти. В этих стенах нет прямых запретов — только ритм, в котором невозможно дышать. Тягучесть кадров, длинные планы, приглушённые звуки шагов и посуды создают эффект вечного Рождества, застывшего в вечности двора. Это паноптикум, где «нормальность» становится формой надзора.

Но за этим ритуальным порядком скрывается трещина. Диана ощущает фальшь витринного уюта: идеальная гармония праздника — ложная плерома, подмена полноты симуляцией заботы. В ней всё отмерено и красиво, но живое чувство отсутствует. Героиня вынуждена играть роль матери, супруги, подданной — символа, созданного системой, которая превращает любовь в протокол. Ларраин выстраивает этот мир как зеркальную декорацию, где форма жизни исключает её содержание. Протест Дианы не громкий — он аффективный. В сценах с детьми или зеркалами камера фиксирует микроаффекты — взгляд, дыхание, дрожание рук — которые превращаются в знаки автономии. Героиня разрывает норму не действием, а колебанием: взглядом, дыханием, остановкой в движении. Власть, нормирующая тело, начинает рассыпаться в ритме её пауз. В фильме эта «хореография жестов» выражена в дрожании рук, лёгком касании ткани, в странных паузах и неуместных движениях. Диана не управляет политической ситуацией, но контролирует ритм — она меняет темп закона, и именно это становится актом авторства.

Как показывают К. Бекерс и Г. Виллемс, биографический жанр после #MeToo смещает акцент с пересказа «большой истории» на сам акт высказывания, на то, как женский голос и женская фигура возвращают себе публичность [\[25\]](#). В «Spencer» этот процесс совершается практически без слов: публикацией становится тело, а аффект — форма

письма.

Важным кодом фильма становится молчание — не как отсутствие голоса, а как акт суверенитета. Каждый её отказ — от еды, от одежды, от правила — превращается в акт авторства: именно «нет» формирует хронику, а не «да». Таким образом, Spencer показывает, что авторство не есть функция голоса. Оно рождается там, где закон требует молчания. В кадре нет деклараций, но каждое «нет» фиксируется как акт повествования, каждая пауза становится строкой текста, вписанной в плоть. В этом — гностический жест Дианы: её тело становится местом истины, которую архонтический порядок больше не в силах удержать.

Любой предмет в повествовании становится иконическим знаком несвободы — жемчуг, платье, суп, зеркало. Жемчужное ожерелье, подаренное Чарльзом и повторяющееся у его любовницы, — идеальная аллегория гностической ложной плеромы: видимая целостность, которая поддерживает собственную иллюзию, чтобы скрыть отсутствие жизни. Ранее отмечалось, что «разрыв с иллюзией становится не символом конца, а вратами к воспоминанию плеромы» [\[28, с. 75\]](#). Именно этот жест совершает Диана, когда рвёт нить жемчуга. Её поступок — не демонстративное неповиновение, а откровение: момент, в котором обнажается пустота символа и открывается возможность новой субъективности.

Перехват взгляда реализуется буквально. Камера то следует за Дианой, то встречает её взгляд; зритель оказывается не снаружи, а внутри оптики героини. Этот реверс разрушает власть наблюдения — взгляд больше не принадлежит институту, он разделён между персонажем и зрителем. Возникает эмпатическая режиссура, где чувство заменяет повествование. Сцены с детьми и камеристкой образуют интимную политику — зону, где частное порождает публичное. Здесь Диана впервые становится видимой не как икона, а как человек, формирующий новую этику близости. Она «редактирует чувство»: перестраивает режим видимости, превращая эмпатию в инструмент исторического нарратива.

В финале фильма тягучесть времени уступает место движению: Диана уезжает с детьми, и камера впервые теряет центр. Эмоция становится носителем исторического смысла, а тишина — актом власти. Финал — отъезд с детьми, солнечный свет, тёплая палитра, появление человеческих голосов — фиксирует момент выхода за предел архонтического порядка. Смена «звуковой температуры» становится метафорой оживления: после гулкого, холодного звука дворца возникает дыхание, смех, музыка. Пространство власти теряет плотность, а время вновь становится подвижным. Диана выходит не в изгнание, а в живое время — в собственное дыхание истории.

В контексте феминистской теории этот поворот можно трактовать как переход от «объекта взгляда» к взгляду-событию. По Л. Малви, визуальное удовольствие связано с властью смотреть [\[14\]](#); у Ларраина эта власть возвращается женщине. Героиня смотрит назад — не как ответ, а как жест самоназначения. Таким образом, «Spencer» превращает женскую травму в акт исторической режиссуры: история создаётся не через документы, а через чувства, не через слова, а через паузы. Путь из двора — это не побег, а монтаж памяти, возвращённый себе. В терминах феминистской теории это переход от «женщины в истории» к «женщине — автору истории»: от дисциплинарного времени к времени внутреннего.

В этом движении от архонтического порядка к аффективной свободе фильм оставляет после себя уже не «сюжет о принцессе Диане», а фигуру женщины, присваивающей

себе историю. История перестаёт быть внешним рассказом и переживается как внутренний монтаж чувств и воспоминаний. Диана здесь больше не персонаж хроники, а инстанция авторства, та, кто перенастраивает сам режим исторического времени.

III.2.2 «Napoleon» (Ридли Скотт, США – Великобритания, 2023)

Фильм Ридли Скотта превращает имперскую историю в исследование самой формы власти как спектакля. Здесь власть не наблюдает — она показывает себя, возводя ритуал в абсолют. От «*Spencer*» к «*Napoleon*» совершается переход от аффективного разрыва к аффективному интерфейсу: если Диана отказывалась от системы, то Жозефина живёт внутри неё, превращая чувственность в её дыхание. Женская субъектность оказывается медиатором между образом и законом, между протоколом и телом — своеобразным монтажным пульсом истории.

В терминах предлагаемой методологии этот кейс иллюстрирует смещение от «ритуала отказа» к ритуалу соприсутствия: женская фигура не разрушает порядок, а синхронизирует его с аффектом, возвращая в него пневму. Тем самым «*Napoleon*» уточняет гипотезу **H5** (ритуал отказа как базовый жест женской субъектности), показывая её трансформацию в ритуал соприсутствия, и разворачивает гипотезу **H2**, согласно которой женский взгляд не только фиксирует инаковость, но и становится правилом видимого — рамкой, задающей режим репрезентации. Её письма, паузы, молчание становятся формами исторического письма, где интимное делается публичным, а чувство — политическим.

Мир «*Napoleon*» построен как грандиозная машина видимости. Парады, коронации, военные смотры подчинены эстетике зрелища: власть существует постольку, поскольку видна. Это не фукоянский паноптикум, а театр легитимации, где каждый кадр стремится утвердить вечность империи. Но эта симметричная, холодная красота — ложная плерома: форма, поддерживающая видимость полноты при утрате внутреннего дыхания. Женщина внутри этого блеска оказывается не субъектом, а орнаментом. Жозефина включена в порядок ритуала: её поза, платье, улыбка, молчание — элементы символической хореографии. И всё же именно в этих микрожестах пробивается трещина: власть, показывая себя, оказывается зависимой от того, кто её показывает.

Ченк Тан подмечает, что «фильм подробно фокусируется на отношениях Наполеона и Жозефины, но, несмотря на значительное экранное время, их образы лишены достоверности и эмоциональной нюансировки» [\[29, p. 139\]](#). Парадоксальным образом именно эта недостроенность делает Жозефину устойчивым аффективным центром картины: камера снова и снова возвращается к ней как к месту, где пересекаются имперский ритуал и интимная уязвимость. При этом, как отмечает Тан, «Ванесса Кирби создаёт более реалистичный образ Жозефины, чем Феникс — Наполеона: её персонаж передаёт эмоцию и индивидуальность более убедительно». На фоне «механического произведения, которому недостаёт эмоциональной глубины» — «*a mechanical work that is deficient in emotional depth*» [\[29, p. 143\]](#) — именно её тело, взгляд и молчание берут на себя функцию того, что можно назвать агентностью через отсутствие: героиня не управляет сюжетом, но её присутствие и исчезновения структурируют восприятие власти. Империя Скотта — не дисциплинарная, а иконографическая: власть живёт в кадре, в жесте, в ритуале и нуждается в женщине как медиаторе аффекта.

Отношения Наполеона и Жозефины можно описать через гностическую категорию «сизигии» — пары, которая одновременно эротична и метафизична. А. А. Печенкин, опираясь на валентинианскую традицию, отмечает: «В своей теологии Валентин

уравнивает Женское и Мужское, что является в определённой степени религиозным прогрессом эпохи... Сизигия — часть пути гностического спасения. Любовь-Сизигия, сформулированная Валентином, не просто плод духовный, но и душевный, и физический. И прежде всего, важно понять то, что основная роль во всей концепции мира Валентина принадлежит не чему иному, как Софии» [30, с. 107]. В фильме Скотта эта «спасительная пара» оборачивается её перверсией: имперская история питается эмоциональным трудом Жозефины, но не допускает подлинного духовного единения. Женская субъектность превращается в дефектную сизигию — интерфейс между телом и законом, в котором гностический потенциал союза (общее спасение) заменён эстетикой односторонней легитимации власти.

На этом фоне письмо становится единственным пространством подлинного действия. Оно соединяет интимное и политическое, частное и государственное, служит медиумом, через который власть «дышит» чувством. Камера подчёркивает это смещение: масштабные сцены сражений и коронаций чередуются с камерными эпизодами, где рука, скользящая по бумаге, перо и звук чернил замедляют время, как если бы история записывалась не датами, а прикосновениями. Жозефина пишет не для Наполеона — она пишет империю. Её письма становятся актом живой легитимации: каждый лист бумаги — зеркало, в котором имперская грандиозность получает эмоциональное оправдание. В логике Р. Барта письмо можно мыслить как сцену означивания; у Скотта оно превращается в сцену власти через аффект. Жозефина выступает не только адресатом имперской страсти, но и её эмоциональным автором: через письмо и молчание она связывает эротический спектакль и имперский долг, превращая хронику власти в последовательность эмоций. На уровне гипотез это прямое разворачивание **Н2**: женский взгляд и женское письмо задают новый реестр видимого, смещая центр тяжести с персонажа-на-экране к режиму аффективной репрезентации.

Во второй половине фильма перспективы смещаются: грандиозные сцены уступают место эпизодам тишины, где действие сжато до дыхания и взгляда. Жозефина всё чаще оказывается за кадром, её письма остаются без ответа. Эта невидимость не равна отсутствию; напротив, она превращается в технику власти, где молчание формирует ритм мира. Жозефина как будто воплощает это «за пределами видимости»: её власть не демонстративна, а резонансна. Она управляет сценой, не обязательно появляясь в кадре — сила присутствует как эхо, блик света, задержанная пауза. Письмо и молчание становятся двумя полюсами аффективного авторства, где речь заменена дыханием. Здесь **Н2** получает второе, более радикальное измерение: женская оптика вырабатывает не только новый реестр видимого, но и новый режим невидимого, который структурирует повествование.

Эта интонация вписывается в более широкий контекст пост-#MeToo байопика. Катрийн Бекерс и Хертян Виллемс подчёркивают, что *«пост-#MeToo литературный байопик... заново открывает женское слово, подчёркивая солидарность как форму кинематографического сопротивления»* [25, p. 334]. У Скотта эта солидарность выражена не в прямой декларации, а в молчаливом редактировании: женщина не произносит, она монтирует. Её аффективная работа восстанавливает нарушенную коммуникацию между властью и чувствами, между государственным мифом и человеческой памятью, подтверждая, что ритуал отказа в позднем байопике трансформируется в более тонкие формы аффективного редактирования, а не исчезает.

Исчезновение Жозефины становится последним актом драмы власти. Когда она уходит

из фильма, разрушается архитектура имперского мифа: власть, лишённая аффективного интерфейса, теряет дыхание. Парады превращаются в пустые изображения, жесты — в повторение. Империя остаётся как чистая форма, лишённая духа. Этот финал можно читать через гностическую оптику. Жозефина, чьё письмо и молчание оживляли имперскую хронику, уходит, и вместе с ней исчезает иллюзия целостности. В терминах Ханса Йонаса это возвращение духа к себе: пневма покидает материю, и ложная полнота разрушается. Как было отмечено ранее, «пустое пространство становится «ритуальной архитектурой» — формой, воспоминанием о Плероме, жестом, звенящим молчанием» [28, с. 83]. Финал *Napoleon* визуализирует именно это состояние: пространство, утратившее дыхание, впервые становится видимым. Империя остаётся как оболочка, внутри которой звучит тишина, — и эта тишина оказывается единственным подлинным высказыванием.

В этом смысле *Napoleon* замыкает первую дугу: от аффективного протеста Дианы к распознаванию пустоты у Жозефины. На уровне общей конструкции корпуса кейс подтверждает, что **H5** (ритуал отказа) и **H2** (женский взгляд как правило видимого) описывают не два несвязанных режима, а две фазы одной и той же гностической траектории: сначала трещина в законе, затем разоблачение пустой плеромы. Из этой пустоты начинает разворачиваться следующий кейс: женская субъектность выходит из монархического ритуала и возвращается в телесное. Если Диана открыла трещину в законе, а Жозефина обнаружила пустоту за мифом, то героиня *Jeanne du Barry* вступает туда, где больше нет ни ритуала, ни нормы — власть становится чувственной и внеканонической. Так начинается третья часть — постмонархическая, постморальная и предельно телесная.

III.2.3 «Jeanne du Barry» (Майвенн, Франция, 2023) – телесная власть и женское авторство

Фильм Майвенн завершает гностическую траекторию, заданную «Spencer» и «Napoleon». Если Диана переживает гнозис через отказ, а Жозефина — через письмо и исчезновение, то Жанна возвращает дух в плоть. Её история не разрушает ритуал и не уходит из него, а замещает ритуал собой: власть больше не нуждается в отвлечённой символике, тело становится сценой, взгляд — действием, чувственность — законом. В этих координатах кейс «Jeanne du Barry» одновременно проверяет гипотезу H5 (ритуал отказа как базовый жест женской субъектности), показывая её пределы, и радикально уточняет H2: женский взгляд превращается не просто в правило видимого, но в режим осязаемого — в матрицу, где сам порядок представимости мира определяется телесной оптикой героини.

Решение Майвенн сыграть Жанну собственным телом превращает фильм в опыт автоаффективного авторства. Режиссёр не только контролирует камеру, но и помещает в её фокус своё лицо, возраст, кожу, голос — отказывается от «обезличенной» актрисы в пользу телесной саморепрезентации. На уровне институционального контекста это напрямую вписывается в ту проблематику, о которой пишет А. Предеску: «время, когда доступ женщин к формированию публичного дискурса через реализацию собственной агентности остаётся редким ресурсом...» [31, р. 351]. Майвенн делает этот доступ буквально видимым: она не только рассказывает историю фаворитки, но и подписывает её своим телом, превращая собственную плоть в место, где женщина получает право формировать исторический дискурс, а не просто фигурировать в нём.

Предеску подчёркивает, что фокус на женском авторстве неизбежно связан с проблемой видимости и контроля над образом: «эти фокусы особенно важны для перспективы

женского авторства и агентности, так как затрагивают видимость, доступ к публичным платформам и контроль репрезентации для женщин-режиссёров» [31, p. 353]. В «Jeanne du Barry» этот тройной узел разворачивается в полный рост: Майвенн получает платформу, занимает её как автор и одновременно устанавливает правила репрезентации собственной телесности. Она решает, как будет освещено её лицо, насколько крупным планом показывать морщины, как долго камера задержится на дыхании и взгляде героини — то есть перехватывает у архонтического «двора» право на монтаж женского тела.

Особенно важен концепт «интерактивного авторства», который Предеску описывает как тройное соавторство: «специфическая рефлексивная интерактивность проявляется в формах авторства, понимаемого как тройное соавторство — режиссёра, субъекта и зрителя» [31, p. 357]. «Jeanne du Barry» буквально работает по этой схеме: Майвенн как режиссёр, Майвенн как телесный субъект в кадре и зритель, вынужденный соучаствовать в интимной оптике Жанны, образуют замкнутый треугольник. Герой и автор здесь не разделены: женское тело перестаёт быть «материалом» и становится полноправным участником авторства, подтверждая Н2 в её сильной формулировке — женский взгляд задаёт не только правило видимого, но и саму структуру авторского акта.

Визуально фильм строится на постоянном трении между этикетом и телесностью. Версаль как машина ритуала — анфилады, лестницы, регламентированные поклоны и костюмированные церемонии — показан как ложная плерома: безупречная форма, поддерживающая видимость полноты при отсутствии живого содержания. Эта «полнота без дыхания» структурно продолжает имперский спектакль «Napoleon». Однако камера Майвенн постоянно вклинивает в эту архитектуру крупные планы кожи, волос, ткани, дыхания: свет скользит по обнажённым плечам Жанны, ткань платья распадается в движении, звук её смеха нарушает тональную гладкость парадных сцен. Тело не вписывается в ритуал — оно «ведёт» его: траектория движения Жанны по дворцу, ритм её походки и пауз начинает определять хронотоп, а не наоборот. Это уже не ритуал отказа (Н5), а ритуал присвоения: героиня не выходит из системы, а вселяется в неё, превращая придворный этикет в оболочку для собственной чувственности.

Гностическая софиология позволяет прочесть эту телесность в иной оптике, чем привычная моралистическая перспектива «куртизанка при дворе». Анализируя гностический трактат «Толкование о Душе», А. В. Печенкин обращает внимание на то, что образ блудницы в гностическом мифе не сводится к стигме: «Из данного фрагмента следует, что с мирскими блудницами общаться не запрещено, напротив, именно они являются заблудшими душами, ждущими спасения из этого мира, которым правят "власти тьмы"...» [30, с. 97]. В постсекулярном контексте «Jeanne du Barry» этот мотив возвращается в светской форме: тело фаворитки, клеймимое как «распущенное», оказывается не только объектом осуждения и желания, но и точкой, где становится возможен выход из мёртвого ритуала Версаля — не через подавление сексуальности, а через её переозначивание как пространства выбора и чувствительности.

В том же контексте Печенкин подчёркивает, что гностические тексты поднимают женское божественное начало до уровня цели познания: «Барбело является символом познания, конечной целью гнозиса. А женское — высшей тайной» [30, с. 126]. В фильме Майвенн эта формула земляется: тело Жанны, казалось бы, максимально «мирское», становится медиумом знания о дворе. Через её кожу, смех, усталость, сексуальную игру зритель получает доступ к внутренней правде Версаля — к тому, что сакральность монархии давно держится на управлении телами и желаниями. Женское здесь не «проблема» для

закона, а его разоблачение: высшая тайна состоит в том, что истина двора оказалась телесной, а не богословской.

Гностическая категория сизигии — «спасительного» союза мужского и женского — также приобретает в фильме перверсный, но показательный облик. Печенкин пишет: «И единство должно быть основано на любви-сизигии, так как такое соединение является "спасительным". Причём сизигия не только духовное единение, но также и сексуальное» [30 с. 97]. В отношении Жанны и короля эта схема оборачивается своей тенью: союз, который в гностической перспективе должен был бы быть путём к спасению, здесь фиксирует структурное неравенство и эксплуатацию. Но именно эта несовершенная сизигия вскрывает ложность сакрального ореола монархии: зрителю показано, как «спасительный» союз на самом деле обслуживает архонтический порядок, а не разрушает его. Телесность Жанны тем самым превращается в критический инструмент: она одновременно участвует в игре и обнажает её правила.

Наконец, ещё один важный тезис Печенкина касается активной роли женского божественного начала: «В предшествующих текстах женское отсылает к таинственности, но в этом трактате добавляется ещё и позиционирование женского на уровень Бога Целостности. В отличие от последнего, женщина проявляет себя активно по отношению к миру сотворённому» [30, с. 125]. В «Jeanne du Barry» этот сдвиг от пассивной таинственности к активной со-творческой позиции проявляется на двух уровнях: во-первых, в самой фигуре Жанны, которая не просто «терпит» двор, а перераспределяет вокруг себя ритмы, паузы и иерархии; во-вторых, в авторской позиции Майвенн, активно формирующей мир фильма и не позволяющей превратить женское тело в немой знак.

Предеску замечает, что процесс саморепрезентации даёт женщинам доступ к новым медиа-платформам: «процесс саморепрезентации позволяет женщинам получить доступ к платформам для утверждения идентичности, художественного выражения и необходимой политической и социальной адвокации» [30, p. 354]. В этом смысле Jeanne du Barry можно рассматривать как постсекулярный вариант софиогнозиса: саморепрезентация режиссёра-актрисы превращает телесность героини в платформу для политического и эстетического высказывания о женском теле, его власти и уязвимости. Гипотеза H2 здесь не просто подтверждается, но расширяется: женский взгляд и женское тело задают не только режим видимости (кто и как показан), но и режим осязательности (какие аффективные интенсивности допустимы в кадре и в зале).

Таким образом, «Jeanne du Barry» завершает дугу, начатую Дианой и Жозефиной. От аффективного отказа и разоблачения пустой имперской формы повествование приходит к телесной гегемонии чувственности, в которой женское тело больше не является ни жертвой, ни «проблемой» для закона. Оно становится местом, где пересобирается связь между ритуалом и жизнью, историей и аффектом, сакральным и материальным. С точки зрения гипотезы H5, этот кейс показывает, что ритуал отказа — лишь один из этапов: женщина может не только сказать «нет» закону, но и перезапустить его через собственное телесное присутствие. С точки зрения H2, фильм подтверждает, что женский взгляд и женская телесность формируют новый тип гегемонии — не через простую инверсию иерархий, а через установление иного режима авторства, где история пишется кожей, дыханием и наслаждением.

Вывод: от аффекта к телесной гегемонии

Три рассмотренных фильма образуют триаду неогностического пути женской субъектности:

- в *Spencer* — гнозис отказа, где женщина осознаёт ложность архонтического порядка и вырывается из него через молчание; кейс подтверждает Н5 (ритуал отказа как базовый жест женской субъектности) и разворачивает Н1: молчание Дианы становится способом редактировать закон, а не подчиняться ему;
- в *Napoleon* — гнозис письма, где женское становится медиумом власти, возвращая чувственность в омертвевший закон; кейс воплощает Н2 — аффект как медиум памяти: письма Жозефины соединяют интимное и политическое, превращая эмоцию в инструмент исторического высказывания;
- в *Jeanne du Barry* — гнозис тела, где дух и плоть наконец совпадают, и женская субъектность обретает полноту присутствия; кейс демонстрирует перехват взгляда и телесную демиургию: тело Жанны становится новой нормой видимого, законом, вписанным в плоть.

Эта триада очерчивает движение от сопротивления к демиургии. Если Диана и Жозефина были посредницами между законом и чувством, то Жанна уже сама становится законом — телесным, эмпирическим, не нуждающимся в оправдании. Так рождается то, что можно назвать феминистской плеромой: не утопией, а состоянием живого равновесия, где власть больше не отделена от аффекта, а дух не противопоставлен телу. В этом движении видна и обратная сторона гнозиса: чем ближе героиня к полноте, тем отчётливее проступает граница нового мифа — гегемония инаковости начинает функционировать как новая норма.

Путь от отказа к наслаждению здесь оказывается не просто освобождением, а становлением новой эпистемы, в которой женщина осваивает функции демиурга, автора и закона. Гностическая София возвращается не как небесный эон, а как плотское иконическое тело, сочетающее знание и чувственность. Таким образом, «*Spencer*», «*Napoleon*» и «*Jeanne du Barry*» — это не три биографические истории, а три состояния женской субъектности в современной визуальной культуре: от травмы к авторству, от молчания к дыханию, от отсутствия к телесной власти. В этом раскрывается принцип феминистской гегемонии: женское перестаёт быть исключённым и становится универсальной моделью видения, через которую культура говорит сама с собой.

III.3. Телесная/мифологическая инаковость и стратегии выхода: «Portrait de la jeune fille en feu» (2019), «The Green Knight» (2021), «The Menu» (2022), «Elle» (2016)

Однако полнота никогда не бывает окончательной. Каждая новая плерома рано или поздно сталкивается с собственной тенью — с инаковостью, которую не может вместить. Феминистская гегемония, обретшая телесную и аффективную полноту в предыдущем блоке, тоже обнаруживает предел: то, что остаётся вне языка власти — миф, смерть, чудовищное, невозможное со-бытие.

Следующий цикл фильмов показывает именно этот предел. Здесь героини уже не столько осваивают язык власти, сколько ищут стратегии выхода — не к закону и не к «новой нормальности», а к другим формам бытия и знания. С этой точки зрения блок III.3 уточняет Н2 (женский взгляд как правило видимого), показывая, что взгляд может стать не только матрицей гегемонии, но и инструментом ухода, и разворачивает Н3, связанную с телесной и мифологической инаковостью: женское перестаёт быть центром истории и превращается в её границу, в место, где сюжет обрывается или разворачивается в неизвестность.

Если героини «*Spencer*», «*Napoleon*» и «*Jeanne du Barry*» присваивали себе авторство и центр кадра, то персонажи «*Portrait de la jeune fille en feu*», «*The Green Knight*», «*The*

Menu» и «Elle» испытывают предел этого центра. От телесной гегемонии — к телесной инаковости, от чувственного знания — к метафизическому риску, где гнозис снова оказывается не гарантией полноты, а возможностью утраты. В этом блоке женская субъектность функционирует как порог: не демиург истории, а та, через кого история достигает своих границ.

III.3.1. «Portrait de la jeune fille en feu» (Селин Сьямма, Франция, 2019): женская живопись и тишина как форма власти

Фильм Селин Сьяммы — одно из самых прозрачных воплощений женского взгляда как акта сотворения и одновременно один из самых трезвых фильмов о его границах. «Portrait de la jeune fille en feu» выстраивает пространство почти полностью вне закона мужского видения: мужчины присутствуют в кадре лишь в начале и в конце, а сам процесс портретирования разворачивается в женской «коммуне» — между художницей, моделью и служанкой. В этом мире взгляд перестаёт быть функцией контроля и становится жестом присутствия. Марианна, художница, и Элоиза, её модель, существуют в конфигурации, где власть не артикулируется как приказ, а проявляется в ритме взгляда, прикосновения и тишины.

Мэйхаожань Чэнь описывает этот режим как ко-субъектность: «женский взгляд в кино Сьяммы — это процесс со-творчества, в котором обе стороны взгляда существуют в состоянии взаимной субъектности» [\[32, p. 168\]](#). В этой модели взгляд не отделён от тела: он укоренён в совместном дыхании, в ритме шагов по берегу, в огне, отражённом в глазах. Женский взгляд становится здесь способом гнозиса — не интеллектуального, а телесного, внутренне соприсутствующего. Это напрямую уточняет Н2: взгляд как правило видимого перестаёт быть инструментом гегемонии и превращается в практику совместного познания.

Картина, создаваемая Марианной, — не просто портрет для жениха, а откровение, зафиксированное на холсте. Она фиксирует не внешний облик, а сам момент познания — то, как любовь и внимание к телу другой превращаются в образ. Тем самым фильм делает женское авторство явной темой: Марианна решает, какой портрет будет отправлен в «официальную» историю, а какой останется в тайном архиве памяти (рисунок с номером страницы, портрет Орфея, образ Элоизы в синем платье). Это авторство не шумное и не суверенное, но оно рефлексивно: художница осознаёт, что её взгляд способен не только видеть, но и устанавливать, что будет считаться «истинным» образом. Чэнь подчёркивает, что феминистский взгляд «отвергает объективацию женщин и подчёркивает их сложность и многомерность» [\[32, p. 171\]](#). В терминах наших гипотез кейс не просто подтверждает Н1 в мягкой формулировке, но и уточняет её: женское авторство здесь — не захват власти, а способность создавать и удерживать образы, не уничтожая инаковость другой, при этом всё же принимая на себя ответственность за то, какой образ войдёт в историю.

Телесный слой фильма при этом так же принципиален. Ланьсинь Го, анализируя телесность в «Portrait de la jeune fille en feu», пишет: «фильм намеренно избегает мужской перспективы, создавая женскую утопию физической свободы и освобождения» [\[33, p. 58\]](#). Эта утопия строится не на абстрактной «духовной» близости, а на простых, очень материальных действиях: совместной еде, смехе, позировании, где тело не объект, а медиум — носитель памяти, знания, присутствия. Го уточняет: «женские тела становятся ядром выражения и основой способности к коммуникации» [\[33, p. 61\]](#). Внутри фильма это означает, что говорить — значит быть в теле: через позу, дыхание, взгляд,

жесты рук. Возникает телесная эпистемология — способ познания через чувственное присутствие, где образ рождается из прикосновения и взглядов, а не из заранее заданного кода.

На этом фоне особенно значим мифологический слой. В середине фильма героини читают историю об Орфее и Эвридике и обсуждают её смысл. Элоиза предлагает трактовку, в которой Орфей оглядывается не по ошибке, а по выбору: он выбирает память и образ вместо совместной жизни, поэзию вместо «нормального» будущего. Этот мотив напрямую рифмуется с финалом: Марианна хранит Элоизу в картине и в памяти, но утрачивает возможность быть с ней в реальности. Гнозис здесь оказывается знанием, связанным с потерей: прозрение не даёт полноты, а фиксирует невозвратимость выбора. В логике раздела III.3 это и есть поворот от гегемонии к инаковости: *female gaze* достигает предела, за которым остаётся только память о взгляде.

Финальные сцены задают структуру «выхода без возвращения». На выставке Марианна показывает свой «Портрет Орфея», где фигура на заднем плане, отсылающая к Элоизе, становится скрытым жестом мифологизации их истории. В заключительной сцене в театре Марианна видит Элоизу из зала, которая плачет, слушая «Лето» Вивальди; между ними больше нет диалога, есть только общий аффективный горизонт: музыка, дыхание, слёзы. Это не возвращение к закону и не новая гегемония, а зависание в пограничном состоянии, где телесная память и миф удерживают связь, которая больше не может реализоваться. В этом смысле кейс тестирует НЗ: стратегия выхода из феминистской плеромы — не откат к патриархальной норме, а переход в режим, где женская история доходит до собственного предела и остаётся в виде образа и аффекта.

Таким образом, «*Portrait de la jeune fille en feu*» превращает *female gaze* в метафизический инструмент и одновременно показывает его предел. Видение становится знанием, тишина — формой речи, тело — пространством истины, но эта истина не возвращает героиням власть в привычном смысле. Это женский вариант гнозиса, в котором восхождение к духу заменено погружением в чувственное как в священное — и принятием этого опыта как утраченного. В логике общей конструкции статьи этот кейс маркирует первый переход от феминистской гегемонии к телесной и мифологической инаковости: момент, когда женская субъектность не столько господствует, сколько очерчивает границы возможного.

III.3.2. «The Green Knight» (Дэвид Лоури, США, 2021): женская воля и несостоявшийся герой

Фильм Дэвида Лоури превращает артуровскую легенду о Гавейне и Зелёном рыцаре в медитацию о границах субъекта и источниках власти. Классический мужской миф испытания здесь переосмыслен как путешествие, спроектированное женской волей. Все ключевые события, составляющие путь героя, исходят не из героического центра, а из окружения: магия Морганы, просьба призрака, соблазнение Леди, обещание Эссель — именно женские фигуры управляют маршрутом, в то время как мужская субъектность подвешена в режиме ожидания, сомнения, фантазии о подвиге.

Лоури сознательно разрушает архонтическую вертикаль подвига. Гавейн перестаёт быть героем, совершающим поступок, и становится объектом испытания — медиумом, через которого женская воля проверяет структуру мужской власти. Шади Неймнех и Кусай Аль-Тебьян подчёркивают, что в исходной поэме и её традиционных прочтениях женские фигуры далеко не второстепенны: «женщины, такие как Леди Бертилак и Моргана ле Фэй, берут на себя активную роль инициирования и усложнения приключения, а не

остаются пассивными объектами рыцарских походов или лишь вдохновляющими фигурами» [\[34, p. 239\]](#). В другом фрагменте исследователи напоминают, что, если доверять рассказу Бертилака, «Моргана инициирует испытание с обезглавливанием Зелёного рыцаря при дворе Артура» [\[34, p. 2\[37\]](#).

В терминах нашей методологической сетки это прямо подтверждает гипотезу H1: женская агентность выполняет роль структурной власти. Героическое испытание не только инициируется женщинами, но и сохраняет их авторство до конца повествования. «The Green Knight» радикализирует этот вектор: каждая женская фигура не просто влияет на судьбу Гавейна, а задаёт конфигурацию испытания, в которую он оказывается вписан как материал.

Сцена рождественского пиршества, где Зелёный рыцарь впервые появляется в королевском зале, у Лоури перенесена в ключ ритуала: обезглавливание выглядит не столько как акт насилия, сколько как обряд инициации. Магический замысел матери, вызывающей Зелёного рыцаря, помещает сына в сакральную петлю времени, где героизм больше не гарантирует спасения. Ритуал превращается в метафору гнозиса — познания через испытание. Магистерское исследование *A Study of Female Agency in Sir Gawain and the Green Knight* уточняет исходную оптику: «поэт "Сэра Гавейна" возлагает на Моргану ле Фэй и Леди из Хоутдесерта первостепенную задачу в испытании Гавейна. Таким образом, именно они являются движущими силами, от которых целиком зависит завязка поэмы» [\[35, p. 8–9\]](#).

На этом фоне женские фигуры перестают быть декоративными или второстепенными. Д. Сервилья подчёркивает: «они оказываются движущими силами и контролируют мужчин, и именно поэтому их роли заслуживают анализа с точки зрения женских или гендерных исследований» [\[35, p. 37\]](#). В терминах H1 это означает, что женская агентность выступает не «помехой» мужскому подвигу, а скрытой структурной властью, задающей саму форму испытания. Гавейн в фильме — уже не центр мифа, а медиум, через которого реализуется женская воля к проверке рыцарского кода.

Особое значение приобретает пространственный сдвиг. В разделе о Хоутдесерте исследователь говорит о «женском пространстве», вытесняющем мужской мир Камелота: «женщины "смещают" мужчин, то есть занимают их место, подрывая установленную гендерную иерархию и создавая конфликт между двумя мирами — миром мужчин (Камелот) и миром женщин (Хоутдесерт)» [\[35, p. 37\]](#). Лоури визуализирует это через композицию: когда Бертилак уезжает на охоту, Гавейн остаётся в «женском» пространстве — в мягком, затенённом интерьере, где Леди и Моргана становятся полноправными хозяйками и пространства, и сюжета. Мир «The Green Knight» делится не на героя и фон, а на мужской миф и женский контр-мир, в котором переписываются правила.

Двойная роль Алисии Викандер (земная Эссель и символическая Леди) считается как визуализация той удвоенности, которую диссертация описывает через фигуру «Lady/Morgan» — единой сущности, расщеплённой на две формы, где соединяются «уродливая старуха» и «прекрасная дама», испытание и забота [\[35, p. 41–43\]](#). У Лоури эта удвоенность приобретает гностический оттенок: женское начало одновременно соблазняет и наставляет, разрушает рыцарскую маску и ведёт к знанию о собственном пределе. Эссель просит признать ребёнка и предлагает другую жизнь; Леди превращает желание в испытание, дарит зелёный пояс и тем самым связывает тело героя обещанием сохранности.

Ключевым узлом становится сцена «игры обменов» в замке Бертилака. Леди инвертирует куртуазный сценарий: теперь она охотится, а Гавейн — объект желания и испытания. В терминах диссертации, Леди «инвертирует традиционные роли рыцаря и дамы в куртуазной поэзии, становясь фигурой подрыва и вызова установившейся гендерной иерархии» [35, p. 37]. Зелёный пояс в этой логике — не просто магический предмет, а фетиш мужской уязвимости: приняв дар, Гавейн принимает и чужую власть над своей судьбой. Его тело становится заложником желания быть безупречным — того самого архонтического идеала добродетели, который женские фигуры разрушают, обнажая его условность.

Финальный блок фильма — воображаемое будущее Гавейна и реальная сцена в часовне — встраивается в гностическую рамку раздела. В этой оптике Зелёная часовня выступает не просто декорацией, а местом лиминального разрыва — «трещиной» в порядке рыцарского мира, где мужской миф испытания распадается и переписывается женской волей. Эден прямо формулирует эту связку: «Я рассматриваю фигуру Зелёного рыцаря как агента природного и “лиминального” пространства — Зелёной часовни, зловещей трещины в отдалённом ландшафте и места испытания Гавейна» [36, p. 63]. В альтернативной последовательности герой возвращается, становится королём, предаёт Эссель, теряет сына и в итоге остаётся один на троне, срывая зелёный пояс вместе с головой. Воображаемое безголовое тело фиксирует цену конформизма с патриархальным мифом. Когда же в «реальном» времени Гавейн снимает пояс перед Зелёным рыцарем, это не триумф, а запоздалый акт уязвимости. Если следовать логике исследования, где Моргана и Леди описываются как силы, создающие «женский подтекст в якобы мужской поэме» [35, p. 9], последняя сцена у Лоури — момент признания: сюжет всегда принадлежал не герою, а тем, кто задавал испытание.

Так подтверждается гипотеза НЗ — ритуал как гнозис: знание приходит не через победу, а через признание предела и собственной несамодостаточности. С культурологической точки зрения «The Green Knight» становится редким примером реверсии героического мифа: женские персонажи возвращают себе роль демиургов, а мужская субъектность снижается до статуса ученика. Это кино о том, как инаковость перестаёт быть угрозой и становится законом пути: испытание больше не ведёт к реставрации патриархального порядка, а открывает трещину, через которую мы видим другую архитектуру власти — женскую, гностически окрашенную. Именно эта точка предельного осознания подготавливает переход к «The Menu», где женская субъектность уже не просто перестраивает чужой ритуал, а с самого начала становится автором игры.

III.3.3. «The Menu» (Марк Майлод, США, 2022): телесная инаковость и ритуал отказа как стратегия выхода

В «The Menu» элитарная гастрономическая среда превращается в миниатюрную тотальную институцию: пространство, где власть не заявляет себя напрямую, а действует через ритуализацию каждого жеста. Здесь потребление оформлено как спектакль, а еда становится не веществом, а знаком — элементом кода, регулирующего отношения статуса и подчинения. Шеф Слоук выстраивает кухню как замкнутую космологию, где гости — функции внутри заранее срежиссированного обряда. Это предельно фукоянская конструкция: дисциплинарная машина, удерживающая участников в состоянии восхищённой пассивности.

В исследовании Г. Гупта и А. П. Виджаярагхаван подчёркивается, что фильм

принципиально делает еду перформативным медиумом: «The Menu (2022) — один из тех фильмов, где еда буквально и фигуративно остаётся в центре... еда исполняется внутри самого фильма как перформанс, превращая его в метаперформанс» [37, p. 276–277]. Ресторан Hawthorn для авторов — не просто фон, а инструмент принуждения: «этот островной ресторан символизирует принудительную силу» [37, p. 278]. В гностическом ключе — это ложная плерома: мир мнимой полноты, где каждый элемент безупречно выстроен, но жизнь исключена, а ритуал подменяет смысл.

Именно в этот мир входит Марго — единственная, чья инаковость не была предусмотрена сценарием. Её статус «не-гости» нарушает симметрию ритуала, а её тело оказывается единственной неформатной материей в идеально запечатанном пространстве. Исследовательницы подчёркивают, что именно её присутствие ломает заранее спланированную структуру вечера: «присутствие не слишком впечатлительной Марго портит весь план, поскольку она оказалась гостем в последний момент и не вписывается в чопорную элиту, для которой была задумана эта ночь» [[37, p. 281]. В терминах феминистской аффект-теории (С. Ахмед) её отказ «быть тронутой» настроением пространства и отказ включаться в общий аффективный сценарий — это стратегия, которая разрывает эмоциональные структуры власти.

Марго делает невозможное для этой системы — прекращает участие в ритуале. Она не принимает предлагаемый ей статус «гости» и не присваивает роль «жертвы»; её запрос на «настоящую еду» — не каприз, а требование вернуть материальную реальность за символическую оболочку. В нашем аналитическом ключе это политика отказа: вместо того чтобы бороться за место внутри ложной плеромы (как «лучший» или «правильный» гость), Марго выносит свой выбор вовне. Здесь важно подчеркнуть отличие от структуры отказа в «Spencer». У Дианы отказ — внутренний жест, который перепрофилирует ритуал изнутри: её пауза, взгляд, молчание и телесная хореография создают новую оптику власти, превращая двор в пространство аффективного авторства. У Марго отказ — внешний разрыв: прекращение участия, обрыв спектакля, выход за пределы заранее написанного сценария. Если в «Spencer» отказ становится способом записи собственной субъектности внутри институции, то в «The Menu» он становится способом покинуть тотальную институцию как таковую.

Шеф Слоук, выстроенный как демиург, оказывается бессилён перед этим типом инаковости. Его власть держится на добровольном участии гостей в спектакле, и когда Марго отказывается играть, структурный миф кухни начинает рассыпаться. Гупта и Виджаярагхаван описывают «Hawthorn» как сцену, где *«гости лишь исполняют роли, тщательно прописанные Слоуком»* и где *«ничего... не является непреднамеренным»* [[37, p. 280–281]. Как только появляется фигура, которая не вписывается в этот план и не признаёт его сакральности, ритуал теряет статус неизбежного. Финальный жест — требование приготовить простой бургер и отказ от символического десерта — становится актом гнозиса: распознаванием лжи ложной плеромы и возвращением вещи к её материальному основанию.

Отказ Марго разрушает и спектакль, и миф. Она предлагает не альтернативный сценарий внутри системы, а сам выход: не пытается «исправить» власть, а отказывается признавать её реальность. В гностической модели это функция пневмы — субстанции, не захватываемой демиургом. Её жест размыкает систему, и кухня сгорает вместе с ней как метафора мира, лишённого живого смысла. Телесная инаковость здесь — не «особое тело» в рамках ритуала, а то, что выскальзывает из ритуального кода.

Таким образом, «The Menu» формирует другую линию женской субъектности — не

авторской (как в «Spencer»), не аффективно-политической (как в «Jeanne du Barry»), а экзодической: субъектность как способность покинуть ложную вселенную. Это готовит переход к «Elle», где отказ перестаёт быть выходом и превращается в игру внутри мужской фантазии, открывая ещё один регистр феминистской гегемонии — искажение правила вместо его разрушения.

III.3.4 «Elle» (Пол Верховен, Франция — Германия — Бельгия, 2016): амбивалентная агентность и травма без катарсиса

Фильм Верховена занимает в рассматриваемом корпусе предельную позицию: здесь женская субъектность больше не выражается через отказ («Spencer») или уход («The Menu»), и не оформляет новую плерому («Jeanne du Barry»), а становится внутренним разрывом самой нормы. «Elle» исследует то, что Н1–Н5 называют пределом демиургической женской власти: когда субъектность существует не благодаря преодолению травмы, а внутри неё — как навигация, как перехват сценария, но без очистительного эффекта гнозиса.

Мишель (Изабель Юппер) сталкивается с сексуальным насилием — событием, которое в большинстве классических нарративов запускает дугу спасения, наказания или исцеления. Верховен разрушает эту схему: травма не становится ни началом пути, ни концом, ни моральным уроком. Тело Мишель становится не местом очищения, а поверхностью, на которой травма вновь и вновь разыгрывается в различных сценариях близости; её субъектность проявляется как управление этим повторением, а не как выход из него. Терри Мюррей подчёркивает, что режиссёр сознательно выводит женщину из режима объектности: *«его женские персонажи — активные субъекты, обладающие собственными желаниями и целями, — они не сведены к роли украшения для мужского взгляда»* [38, p.118]. Этот сдвиг разворачивает гипотезу Н1: если женская оптика становится способом структурирования истории, то актер превращается в демиурга — но в «Elle» этот демиургизм разорван изнутри. Мишель не превосходит власть и не выходит из неё — она движется внутри структуры, показывая трещины патриархального закона, которые невозможно устранить.

Здесь важен мотив, зафиксированный Абдульджалиль (в пересказе Sorando). Современное кино часто стирает границу между жертвой сексуального насилия и сценарием мазохистских отношений, *«создавая тревожные нарративы, укрепляющие мифы о насилии и женском мазохизме»* [39, p.17]. Верховен сознательно использует эту зону напряжения: Мишель не впадает в мазохистскую фантазию, но и не аннулирует её полностью. Она действует не как согласие и не как сопротивление, а как стратегия движения внутри мифа. Именно такая амбивалентность подтверждает Н3: гнозис здесь возможен только как знание предела, а не как освобождение.

Н2 — женский взгляд как правило — раскрывается в постоянных сценах «редактирования» мира: Мишель управляет ситуациями на работе, в семье, с любовниками. Но в сценах насилия она одновременно субъект и объект. Мюррей называет это кризисом постфеминизма: *«Мишель — это Elle, то есть Женщина как таковая: метафора невозможности феминизма в мире, где мизогиния вписана в культурную ткань»* — *«Michèle is 'Elle' – 'She': a metaphor for the impossibility of feminism in a world indoctrinated with misogyny»* [38, p.118].

В отличие от «Spencer» (где отказ становится актом авторства) и «The Menu» (где отказ — выход), в «Elle» отказ невозможен, а следовательно — не может стать демиургическим жестом. Мишель не говорит «нет» — она говорит «я продолжаю жить», и

эта формула находится за пределами Н5. Она не выходит из игры — она переписывает своё место внутри неё, оставляя систему нетронутой. И это важнейший контр-кейс для всей нашей модели: женская субъектность здесь не превращается в новую норму (плерому), а остаётся движением, навигацией, стратегией между архонтическими механизмами власти.

Поэтому «Elle» столь критична к идее гностического освобождения: здесь нет момента истины как выхода, есть лишь узнавание того, что выхода нет. Травма лишена катарсиса; агентность амбивалентна; инаковость не создает новую норму — она лишь обнажает пределы старой. Верховен показывает: иногда субъектность возможна только как парадокс — как изгиб мифа, а не его разрушение.

Выводы: инаковость как предел и условие новой гегемонии

Блок III.3 показывает, что телесная и мифологическая инаковость не просто усложняет картину женской субъектности, но переводит её в режим предельного опыта. В четырёх фильмах проявляется одна и та же тенденция: попытка выйти за рамки существующего порядка — не к закону, а к другим формам бытия — неизбежно сталкивается с вопросом, - где заканчивается сама возможность выхода? Женское здесь перестаёт быть фигурой, меняющей историю изнутри, и становится тем, через что виден предел самого исторического — той структуры, в которой изменение иногда возможно, а иногда нет.

В утопически-эпистемологическом регистре («*Portrait de la jeune fille en feu*») инаковость ещё может создавать автономное пространство истины: там взгляд и тело функционируют как инструменты познания, а гнозис возможен как полнота присутствия. Но этот тип полноты оказывается не универсальным, а локальным: он существует только внутри тщательно удерживаемого пространства, в ситуации двоих. Уже здесь проявляется первое напряжение: такая плерома не подлежит расширению — она держится на исключении внешнего мира, а значит содержит собственную границу.

Следующий уровень («*The Green Knight*») показывает, что женская инаковость может стать законом самого пути: она структурирует испытание, задаёт форму движения, разрушает героический центр. Однако, превращаясь в архитектора сценария, она не предлагает субъекту состояния целостности. Гнозис достигается не в утопии, а в признании своей конечности. Женская демиургия здесь обнажает: любое движение к истине возможно лишь через распад и самоограничение, а не через торжество. Тем самым инаковость перестаёт быть альтернативой норме — она демонстрирует её условность.

В пространстве отказа («*The Menu*») возникает экзодическая стратегия: женская субъектность проявляется как способность разорвать ложную плерому, выйти из спектакля, отказаться от участия. Это наиболее радикальная модель выхода: здесь инаковость функционирует как отсутствие привязанности к структуре, как возможность ускользнуть. Но именно эта радикальность обнажает новый предел: выход возможен только там, где существует физическое «снаружи». Если системы нет выхода, отказ теряет трансформирующую силу — он просто возвращает субъект в пространство травмы.

На этом пределе стоит «Elle». Здесь женская инаковость сталкивается с неустранимым фактом: иногда никакая форма гнозиса не открывает путь наружу. Травма, насилие и структурная мизогиния не разрушаются ни утопией, ни испытанием, ни отказом. Субъектность существует как навигация внутри повреждённого порядка, не предлагая выхода из него. Инаковость становится не рычагом трансформации, а инструментом переживания несвободы — формой видения, которая не устраняет механизм власти, а

лишь делает его прозрачным. Там, где в «The Menu» ещё возможно физическое «снаружи», в «Elle» его не остаётся: отказ здесь не ведёт к экзоду, а лишь меняет траекторию движения внутри замкнутой системы.

Во всех четырёх кейсах проявляется одно: женская инаковость превращается в границу мыслимого. Она показывает, где кончаются утопия, испытание, выход и гностическое освобождение. Именно поэтому этот блок подводит к новой оптике анализа: от вопроса о равноправии и «субъектности» мы переходим к вопросу о культурной гегемонии исключительности — форме власти, которая не стремится к универсализации, а исходит из уникальности опыта, невозможности его полного вписывания в систему. В этом смысле неогностический феминизм оказывается не просто борьбой за место в старом порядке, а установлением новой нормы, где именно инаковость становится условием и ограничением гегемонии.

IV. Обсуждение. Феминистский дискурс: от равноправия к гегемонии исключительности

IV.1. От режима включения к режиму нормирования

Рассмотренный корпус медиатекстов показывает: женская субъектность в современной визуальной культуре перестаёт функционировать в логике «равного доступа к символам». Во всех трёх исследовательских кластерах прослеживается единое структурное смещение: женская оптика не добивается права быть представленной, а присваивает право определять условия представимости. Речь идёт не о коррекции патриархального канона, а о формировании **нового режима нормы**, в котором феминистская инаковость становится источником организации смысла.

Этот сдвиг нельзя описать категориями равноправия — он ближе к тому, что можно назвать **гегемонией исключительности**. Исключительность здесь не означает привилегию, но задаёт особый статус: женский субъект оказывается тем, кто обладает доступом к механизмам означивания, к фильтрам видимости, к триангуляции желания и распределению аффекта. В терминах предложенных гипотез, это соответствует комбинации H1 и H2: перехват авторства (A+B) и превращение взгляда в правило (структуру видимого).

Важно, что этот режим не стремится к универсализации. Напротив, женская оптика сохраняет статус инаковости, но именно эта инаковость становится механизмом нормирования. Гегемония исключительности заключается в том, что символическая структура перестраивается вокруг особого, а не общего — вокруг того, что раньше считалось периферийным. Женская субъектность становится не новым «типичным субъектом», а новым источником истины, от которого исходит распределение значимого и незначимого.

Таким образом, результаты анализа трёх блоков приводят к единому культурологическому выводу: современная медиакultura формирует режим, где инаковость выступает не объектом толерантности, а **принципом организации нормы**. Это и есть переход от этики равноправия к эпистеме исключительности — к режиму, в котором власть понимается как право реконфигурировать символическое пространство, а не только занимать место внутри него.

IV.2. Производство как власть: semiotic sovereignty и новые визуальные режимы

Гегемония исключительности, обозначенная выше, проявляется прежде всего в изменении самой природы власти. Современная феминистская оптика действует не как корректив внешнего закона и не как борьба за перераспределение репрезентаций, а как производительная сила, формирующая условия видимости. Визуальная культура здесь не отражает уже существующую структуру мира — она создаёт её заново. Именно поэтому речь идёт не о доступе к политическим или социальным ресурсам, а о семиотическом суверенитете: контроле над фильтрами символизации и рамками восприятия, через которые формируются статус, смысл и чувственная читаемость образов.

Этот режим наиболее точно описан фукоянской моделью власти как продуктивной ткани. Власть в медиакulturе не запрещает, а конструирует: задаёт формы чувств, ритмы внимания, конфигурации тел, типы жеста, стандарты эмоциональной приемлемости. Женская субъектность в рассматриваемых кейсах обретает именно этот продуктивный характер: она не столько «освобождается», сколько порождает эстетические условия, при которых освобождение становится возможным или невозможным. Знание, в этой логике, не отделено от производства: то, что может быть воспринято как истина, создаётся в процессе означивания.

Новая феминистская норма закрепляется прежде всего через визуально-аффективные режимы: через паузы, тишину, телесную аргументацию, монтажные разрывы, иконические жесты, устойчивые символы. Эти элементы становятся не стилистическими приёмами, а техниками власти. Материальность взгляда — его задержка, отказ, возврат, прямое сопоставление — превращается в инструмент структурирования опыта зрителя. Здесь *female gaze* работает не как зеркальная инверсия патриархального взгляда, а как архитектура символического пространства, которая определяет, что будет считаться центром, что — фоном, а что — пределом репрезентации.

Важным следствием становится то, что власть смещается на уровень микросцен означивания. Там, где ранее действовали сюжет, закон или социальная роль, теперь действуют ритуалы образа: фриз, хор, повтор жеста, переприсвоение предмета, смена символической окраски костюма, инверсия униформы. Женская субъектность функционирует как агент перераспределения этих микро-сигналов, превращая их в систему легитимации: «кто владеет символами, тот владеет пространством смысла». Именно поэтому гипотезы Н1 (перехват авторства) и Н2 (взгляд как правило) оказываются столь устойчивыми — они описывают не частные случаи, а структуру эстетического контроля.

В психоаналитическом регистре это выражается в перехвате медиаторных функций желания. Когда женский персонаж определяет, что служит барьером, кто поддерживает дистанцию, где возникает сцена признания, он фактически задаёт ритм повествования. Это означает, что власть над желанием становится частью семиотического суверенитета: распределяя нехватку и дистанцию, женская оптика задаёт движение не только сюжета, но и смысла. Желание здесь не просто чувство — это механизм распределения внимания, а потому механизм власти.

На этом основании можно говорить о формировании новых визуальных режимов истины. Они не универсальны и не претендуют на единственно возможную форму репрезентации. Их сила — в способности удерживать исключительность как структурный принцип: истина фиксируется не там, где установлен порядок, а там, где конструируется возможность видеть иначе. Такое понимание власти превращает феминистскую субъектность в актора, который не только говорит, но и устанавливает условия слышимости — не только

смотрит, но и определяет, что может быть увидено.

IV.3. Ремифологизация: женский неомиф как форма современного гностического воображаемого

Переход от равноправия к эпистеме исключительности сопровождается не только перераспределением власти, но и пересборкой мифологического порядка. Современная визуальная культура не ограничивается тем, чтобы корректировать патриархальные нарративы; она создаёт новые мифы, в которых женская фигура становится центральным принципом организации смысла. Однако эти мифы не просто «феминистские» — по своей структуре они гностические: подвижные, анти-закономерные, направленные на разоблачение ложной плеромы и сборку нового символического пространства.

Гностический код проявляется здесь не как исторический пережиток, а как культурная матрица. В гностицизме плерома — это не абсолютная полнота, а структура света, которая удерживается благодаря напряжённым связям между телесным, духовным и символическим. То же происходит в современном кино: женский взгляд превращается в центр синтеза, где соединяются аффект, телесность, ритуал и знание. Этот центр не стремится стать универсальным законом; он действует как пневматический источник видения, то есть как точка, откуда начинается новая семиотическая архитектура.

Именно поэтому анализ трёх блоков приводит к парадоксальному выводу: феминизм не «создаёт» новый мифологический порядок, а активизирует тот, который уже был подготовлен гностическим дискурсом современной культуры. Структуры, в которых женщина становится демиургом, архитектором истории или носителем телесной истины, были невозможны в старом космосе, но естественно возникают там, где номос уже потерял свою сакральность. В условиях разорванного закона и кризиса универсализма женская оптика оказывается ключевым устойчивым источником символической сборки.

В этом смысле *female gaze* выполняет функцию, аналогичную той, которая в гностических системах принадлежала Софии: она назначает центр, а не просто занимает его. Центр символического пространства сегодня возникает не из традиции, не из института, не из закона, а из жеста инаковости, обладающего знанием — из пневмы. Поэтому женская фигура в медиакультуре становится не просто героиней, а инфраструктурой смысла, как мы видели в кейсах «Spencer», «Jeanne du Barry» и «The Green Knight», где именно женский персонаж удерживает конфигурацию времени, ритуала и испытания: её тело, жест, пауза, молчание, взгляд — это элементы нового канона, рождение которого происходит в режиме ремифологизации.

При этом этот неомиф не является стабильным или замкнутым. Он сохраняет гностическую черту — несовместимость полноты и завершённости. Плерома современного феминистского воображаемого всегда открыта трещине: её полнота держится на преодолении или разоблачении ложных тотальностей. Именно эта подвижность мифа позволяет избежать превращения гегемонии в новый номос. Если первый риск феминистской власти — становление нового закона, то второй риск — утрата гностической динамики, без которой субъектность теряет критическую остроту.

Таким образом, ремифологизация в современной медиакультуре — это не украшение феминизма мифом, а превращение феминизма в форму гностического мифотворчества. Женская фигура оказывается демиургическим узлом именно потому, что культура в целом сместилась к гностическому режиму: требованию личного знания, разоблачению номоса, праву инаковости на центр, признанию предела любой полноты. И в этом контексте феминистская гегемония — это не политический реванш, а эстетико-

символический способ пересоздания мира из точки инаковости.

IV.4. Парадоксы демиургии: риск нового номоса и антигнозиса

Переход к гегемонии исключительности обнаруживает внутреннее напряжение, без которого ни один демиургический проект не может существовать. Если женская субъектность становится центром означивания, то возникает риск: новая плерома может превратиться в новый номос. В гностической перспективе это неизбежная динамика — всякая полнота стремится к закреплению, и всякий центр рискует утратить связь с пневматической открытостью. Исследованный корпус медиатекстов подтверждает эту логику: там, где женская оптика становится структурным принципом, открытая инаковость может переходить в закрытую нормативность.

Гностическая мысль изначально предупреждает об этой опасности. Плерома — не закон, а пространство духа; её сила в подвижности, не в фиксированности. Но в культурной практике плерома почти неизбежно стремится к стабилизации. Гегемония исключительности может стать антигнозисом, если начинает диктовать форму видения как единственно возможную. Именно это различает «пневматическую» и «демиургическую» формы власти: первая исходит из знания и инаковости, вторая — из стремления удержать порядок. В современных визуальных текстах обе тенденции присутствуют одновременно.

Новые феминистские мифы, будучи по структуре гностическими, всё же обладают демиургической инерцией. Они создают центры, вокруг которых организуется символическое пространство, — и эти центры могут начать вытеснять всё, что не вписывается в их оптику. Это видно в утопических моделях, которые формируют иллюзию полной гармонии; в эстетизированных «женских пространствах», где инаковость допускается лишь как вариация на заданную тему; в исторических реконструкциях, где женское тело выступает абсолютным медиатором истины. В каждом случае действует один и тот же механизм: чем успешнее работает новая норма, тем выше риск её догматизации.

Второй риск связан с фигурой Закона — тем, что гностицизм называет антигнозисом. Если в первой фазе феминистская субъектность разоблачает номос, то во второй она может сама воспроизводить структуры контроля. Некоторые визуальные тексты демонстрируют именно эту динамику: антиутопии, где логика защиты женской субъектности превращается в риторику исключения; иронические сериалы, где забота становится механизмом мягкого подавления; мифологические реконструкции, стилизующие власть под естественность. Эти формы не разрушают гностическую матрицу — они показывают её границы: любая демиургия стремится к самосохранению, и потому не свободна от риска превращения в новый Закон.

Наконец, существует риск утраты гностической незавершённости. В гностическом горизонте истина не может быть окончательной; она всегда предполагает трещину, возможность утраты, движение к пределу. Современная феминистская культура иногда стремится к полноте — телесной, эмоциональной, мифологической. Но когда полнота становится самоцелью, она теряет пневматическую открытость и превращается в форму нормативности. В этом смысле гегемония исключительности становится устойчивой только до тех пор, пока признаёт собственную неполноту. Там, где исчезает трещина, исчезает гнозис.

Таким образом, демиургическое расширение женской субъектности несёт в себе двойную динамику: освобождение от старого номоса и возможность установления нового. Этот

парадокс не отменяет силы феминистской гегемонии, но требует критической чувствительности к собственным границам. Этот парадокс мы уже видели на уровне конкретных кейсов: от антиутопических миров, где защита женского оборачивается новым тоталитаризмом, до сюжетов, в которых субъектность существует внутри травмы без возможности выхода («Elle»). Если гностический код лежит в основании современной медиакультуры, то единственный способ избежать антигнозиса — удерживать плерому открытой, сохраняя способность к расщеплению, к пересборке, к признанию инаковости как структурного принципа, а не как эстетической метафоры.

IV.5. Открытая инаковость как нормативный горизонт

Если гегемония исключительности формируется на основе гностического дискурса — через разоблачение номоса, перехват истины и создание новых мифологических структур, — то её устойчивость определяется не полнотой, а незавершённостью. В гностической оптике любая полнота должна оставаться незамкнутой, иначе она превращается в закон, утрачивая способность к истине. Поэтому привилегированным нормативным горизонтом современной феминистской власти становится удержание открытой инаковости — такой формы силы, которая не закрепляется в универсальную норму и не подавляет возможность иных центров означивания.

Открытая инаковость — это не слабость и не политическая уступка. Это способ сохранить гностическую структуру знания: трещину, через которую в символический порядок входит свет. В терминах медиакультуры это означает сохранение подвижности визуальных кодов, права на множественную интерпретацию, отказ от закрытого канона от аффективной режиссуры в «Spencer» и телесной плеромы «Jeanne du Barry» до экзодических стратегий «The Menu» и предельной амбивалентности «Elle». Женская субъектность, достигая демиургической позиции, остаётся критически значимой именно тогда, когда не претендует на окончательность — когда её центр не становится неподвижной плеромой, а продолжает функционировать как пневматическая точка сборки, открытая к новому опыту и иной телесности.

Эта позиция особенно важна в условиях, когда феминистские мифы и визуальные режимы уже обладают культурной силой. С одной стороны, они разоблачают старые нормы; с другой — создают новые символические центры, которые могут воспроизводить механизмы исключения. Именно поэтому нормативным требованием становится не отказ от гегемонии, а её рефлексивное структурирование: признание границ, допущение инаковости, отказ от окончательного решения вопроса о видимости и принадлежности. В такой модели власть не закрепляется, а циркулирует, что позволяет сохранять пространство свободы и символической множественности.

В этом заключается принципиальное отличие феминистской гегемонии от исторических форм власти: она не обязана становиться законом. Она может оставаться архитектурой открытого смысла, структуру которой поддерживают взгляды, жесты, телесность и аффект, но которая не кодифицируется в институциональный номос. Такая гегемония не растворяет различия, а удерживает их как источник энергии. Она допускает множественные центры видения и не замыкает смысл в одном мифе, какой бы притягательной ни была его форма.

Именно это возвращает нас к исходному тезису статьи: современная феминистская субъектность является продолжением гностического дискурса, но не обязана повторить его исторические ловушки. Гнозис всегда находился между полнотой и утратой, между знанием и пределом, между светом и законом. Современная медиакультура

воспроизводит эту структуру в новых визуальных формах. Нормативная задача заключается в том, чтобы гегемония исключительности оставалась гегемонией незавершённости — формой власти, которая признаёт собственный предел, а не превращается в новый закон мира.

V. Заключение

Представленный анализ показывает: современная медиакultura демонстрирует не просто усиление женской субъектности, а глубокий культурный сдвиг, который невозможно описать только в терминах социальной борьбы или расширения прав. В трёх исследовательских кластерах — утопиях и антигнозисе, историческом авторстве и телесно-мифологической инаковости — проявляется единая структура: женская субъектность действует как пневматический принцип, присваивая право определять условия видимости, желания и смысла.

Этот процесс не возникает «изнутри» феминистской теории. Напротив, он укоренён в уже произошедшем гностическом сдвиге современной культуры. Визуальная среда мыслит себя через категории гнозиса: разоблачение ложной полноты, приоритет знания над законом, критика номоса, право инаковости задавать символическую структуру мира. Феминизм в этом горизонте выступает не как отдельно взятый политический проект, а как культурная форма гностического отношения к реальности, проявляющаяся в медиатекстах ту же эпистему: знание против закона, истина против порядка, инаковость против универсализма.

В этом смысле становление феминистской гегемонии — не замена одного центра другим, а симптом более широкого эпистемологического перелома. Женская субъектность оказывается привилегированным носителем гностической функции: она разоблачает номос, пересобирает знаки, назначает символические центры и удерживает пространство незавершённости. Эта функция не сводится к историческому контексту; она отражает культурную логику, в которой истина закрепляется за тем, кто способен видеть иначе.

Однако гностическая природа феминистской гегемонии несёт в себе двойной риск: всякая плерома склонна к превращению в новый номос. Современные медиатексты фиксируют эту двунаправленность: открытость инаковости и опасность её догматизации. Поэтому нормативный горизонт заключается не в отказе от власти, а в удержании гегемонии незавершённости — такой формы силы, которая не превращает исключительность в закон, а сохраняет пневматическую способность к расщеплению и пересборке мира.

Таким образом, **феминистская гегемония в медиакulture предстает как проявление гностической эпистемы, в которой женщина становится фигурой истины именно потому, что культура уже мыслит истину через инаковость.** В этой логике современный визуальный порядок не столько расширяет права, сколько создаёт новый способ быть в мире: через знание, не совпадающее с законом, и через инаковость, становящуюся принципом нормы.

[\[1\]](#) Цитата приводится по онлайн-версии статьи без пагинации [\[5\]](#).

[\[2\]](#) Далее в тексте термин Subjectivity используется в теоретическом значении: как поле конструирования субъекта (≈ «субъектность», процессы «субъективации»), а не как

бытовая «субъективность» мнений. Далее для краткости используем русское «субъектность», а когда речь о процессах — «субъективация». (Перевод и разграничение — автора.)

[3] Цитата приводится по онлайн-версии доклада без пагинации

Библиография

1. Грамши А. *Тюремные тетради*. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН); 2007. 784 с.
2. Йонас Г. *Гностицизм (Гностическая религия)*. Санкт-Петербург: Лань; 1998. 384 с.
3. ДеКоник Эи Ёприл Д. *Новая эра гностицизма. Как контркультурная духовность производила революцию в религии с античности до наших дней*. Москва: Касталия; 2025. 354 с.
4. Fernández Guerrero O. *Mirada y poder. Una interpretación post-estructuralista del mito de Perseo*. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. 2015; 32(2): 133-147.
5. MacNamara N. *The value of owning the symbols that orientate us within Subjectivity*. *Feminist Theory*. 2024. doi:10.1177/14647001241280268 EDN: BEKHJP.
6. Фуко М. *Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности*. Санкт-Петербург: Наука; 1996. 288 с.
7. Барт Р. *Смерть автора. В: Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс; 1989. С. 384-391.
8. Кулиану И-П. *Древо гнозиса: гностическая мифология от раннего христианства до современного нигилизма*. Москва: Касталия; 2019. 314 с.
9. Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge; 1990. (Цитаты использованы в авторском переводе.) Рус. фрагм.: в: *Антология гендерной теории*. Минск: Пропилеи; 2000. С. 297-346.
10. Braidotti R. *The Posthuman*. Cambridge: Polity; 2013.
11. Cahana-Blum J. *Wrestling with Archons: Gnosticism as a Critical Theory of Culture*. Lanham: Lexington Books; 2019. 199 pp.
12. Лакан Ж. *Четыре фундаментальных понятия психоанализа*. Москва: Гнозис-Логос; 2004. (семинар XI; взгляд как модальность объекта а).
13. De Martini Melo H. *The Triangulation of Desire: A Psychoanalytic Three-Part Structure of Desire and Power in Film*. *Communication & Methods*. 2024; 6(2): 34-51. doi:10.35951/v6i2.232 EDN: MKKJIO.
14. Малви Л. *Визуальное удовольствие и нарративное кино*. В: *Антология гендерной теории: сборник статей*. Минск: Пропилеи; 2000. С. 280-297.
15. Строева О. В. *София Владимира Соловьёва и Матерь Мира Николая Рериха: философско-поэтическое и визуальное воплощение*. *Человек*. 2024; 1: 70-86. doi:10.31249/chel/2024.01.05 EDN: VEPLGL.
16. Строева О. В. *Герменевтика неомифологического образа "Медузы с головой Персея"*. *Наука телевидения*. 2023; 19(4): 13-59. doi:10.30628/1994-9529-2023-19.4-13-59 EDN: ZUHWVA.
17. El-Mengad Y, Chakroune IO. *She's Everything, He's just Ken: A Comprehensive Analysis of Barbie (2023)*. *Journal of Global Cultural Studies*. 2025; 5(1): 1-11. doi:10.32996/jgcs.2025.5.1.1.
18. Adytama RW. *Analisis wacana media kritis terhadap gender equality sebagai konstruksi realitas sosial melalui representasi keragaman gender dalam film Barbie (2023)*. *Lektur: Jurnal Ilmu Komunikasi*. 2024; 7(3). doi:10.21831/lektur.v7i3.23077 EDN: HENZTW.
19. Tallman R. *The Handmaid's Tale, Feminism & the Dangers of Religion*. [conference

- paper]. 2019. URL: https://www.academia.edu/36386514/The_Handmaids_Tale_Feminism_and_the_Dangers_of_Religion (дата обращения 28.12.2025).
20. Güleşçe Ü. *The Biopower and Biopolitics Concepts and Reflections of Them on Women in Margaret Atwood's Novel The Handmaid's Tale*. Mediterranean Journal of Gender and Women's Studies. 2023; 6(2): 444-458. doi:10.33708/ktc.1312679 EDN: PJZKKL.
 21. Hussein N. Sh, Kadhim G. A. *Language and Authority: A Critical Discourse Analysis of Power Structures in The Handmaid's Tale*. Journal of Language and Cultural Studies. 2025; 1(9): 237-349.
 22. De Lima O. P. Jr; Hogemann, E. R. *The Handmaid's Tale: (De)Personification as an Epistemical-Moral Dimension, Founder of the Condition of Subject of Law for Women*. ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura v 2019;1(5): pp. 69-93. doi: 10.21119/anamps.51.69-93
 23. Wood, C. *"Dear You": Witnessing Trauma in the World of The Handmaid's Tale*. (2022). Honors Theses. 419 pp.
 24. Ahmed, S. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: University Press Ltd; 2014. 256 pp.
 25. Bekers K, Willems G. *The Woman Writer on Film and the #MeToo Literary Biopic*. Adaptation. 2022; 15(3): 332-347. doi:10.1093/adaptation/apab020 EDN: SXSXZZ.
 26. Warner H. *'An indie voice for a generation of women'? Greta Gerwig and gendered auteurism in post-#MeToo cinema*. Feminist Media Studies. 2024; [online first]. doi:10.1080/14680777.2023.2196605.
 27. Asardag D, Komorowski M. *Finally, beyond status quo? Analysis of steps taken to improve gender equality in the European audiovisual sector in light of the #MeToo movement*. International Journal of Cultural Policy. 2025; 31(2): 193-211. doi:10.1080/10286632.2024.2328554.
 28. Пожаров А.И. Гностические образы в визуальной культуре современности // Культура и искусство. 2025. № 7. С. 64-88. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.7.75333 EDN: CAOGR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75333
 29. Tan C. *A Critical Analysis of Ridley Scott's Napoleon*. Filmvisio. 2024; December. doi:10.26650/Filmvisio.2024.0018.
 30. Печенкин А. А. *Феномен женского в теологии гностицизма и его влияние на христианскую софиологию: религиозно-философский анализ*. Диссертация ... кандидата философских наук. [Место защиты: Тул. гос. пед. ун-т им. Л.Н. Толстого]. Тула, 2011. 167 с. EDN: QFQGRJ.
 31. Predescu A. *Female Authorship and the Documentary Image / Female Agency and Documentary Strategies*. NECSUS: European Journal of Media Studies. 2019; 8(2): 351-359. doi:10.25969/mediarep/13133.
 32. Chen M. *Redefining Female Identity Through the Female Gaze: A Comparative Analysis of Gender Narratives in Feminist Cinema*. Communications in Humanities Research. 2024; 43. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/43/20240160> EDN: YLFZDY.
 33. Guo L. *A Study of the Body Narrative in the Film Portrait de la Jeune Fille en Feu from a Feminist Perspective*. Communications in Humanities Research. 2024; 38. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/38/20240132>.
 34. Neimneh, Shadi & Al-Thebyan, Qusai. *The Obstacle and the Way: Women and Gender in Sir Gawain and the Green Knight*. International Journal of Humanities and Social Science. 2012; 2(16): 235-248. URL: https://www.ijhssnet.com/journals/Vol_2_No_16_Special_Issue_August_2012/25.pdf (дата обращения 28.12.2025).
 35. Cervilla, D. *N A Study of Female Agency in Sir Gawain and the Green Knight*. [MA

Thesis]. University of Castilla-La Mancha, Ciudad Real; 2016.

36. Eden M. *The Reproachful Head of the Green Knight: Exploring the eerie, liminality, deep time and duration in 'Sir Gawain and the Green Knight.'* Journal of Adaptation in Film & Performance. 2022; 16(1): 55-80. DOI:10.1386/jafp_00089_1 EDN: LILUFO.

37. Gupta G., Vijayaraghavan A. P. "Nothing in this kitchen is unplanned": Food as performance in Mark Mylod's *The Menu*. AGATHOS. 2022; 15(2): 275-284. DOI:10.5281/zenodo.13950052.

38. Murray T. *Studying Feminist Film Theory*. Revised edition. Leighton Buzzard: Auteur Publishing; 2019. 134 p.

39. Sorando A. N. *Culpa and Rape Myths: An Adjusted Analysis of Rape Discourses and Myths*. DiVA Portal. 2024.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

В статье проводится исследование траекторий формирования женского властного дискурса на примере анализа художественных фильмов/сериалов, созданных в последние 10 лет кинематографистами европейских стран, России и США. Методология гендерных исследований традиционно сложна и эклектична в силу задач, которые стоят перед гендерной критикой. В данной статье так же используется целый комплекс методологических установок: семиотический анализ, как в классическом варианте, так и в интерпретации гендерной методологии, дисциплинарная теория власти М.Фуко и др. Но сам автор эти методологические подходы интерпретирует как теоретические рамки, а основными методологическими установками называет гностическую герменевтику, феминистскую теорию и визуальные исследования. Такое смешение исследовательских подходов позволяет сделать автору нетривиальные выводы на основе анализируемого эмпирического материала. Автор очень подробно, конструктивно объясняет для чего применяется каждый из методологических подходов и какие выводы на основе визуального материала позволяет сделать. Однако, некоторые сомнения вызывает применение гностической методологии, которая, по словам автора, «позволяет рассматривать медиатексты как сцены борьбы за право означивать». Представляется, что в гендерной методологии – Батлер, Брайдотти, Кристевой и многих других исследователей – достаточно положений и подходов, позволяющих различать объекты культуры (искусства) рассматривать посредством анализа властной функции, включающей и «право означивать». Поэтому финальный вывод автора о том, что феминная гегемония в медиатекстах "предстает как проявление гностической эпистемы" несколько преувеличено. Во-первых, феинная гегемония проявляется и вне гностической методологии. Во-вторых, репрезентацию феминной гегемонии необходимо рассматривать в терминах симуляционности, а не инаковости. вВедь автор сам приходит к выводу, что феминный дискурс просто захватывает "знаки" власти и не предлагает иные траектории диминирования. В связи с этим применение гностической методологии в статье выглядит несколько искусственно. Но это дискуссионное мнение рецензента.

Актуальность статьи определяется и предметом исследования и методологическими установками. Во-первых, тематика визуальной интерпретации властных механизмов не теряет своей востребованности, а только приобретает все более острые вопросы, требующие исследовательской рефлексии. Во-вторых, методологические разработки и в

рамках философских, и социологических, и культурологических штудий продолжают быть востребованными в российском гуманитарном знании.

Научная новизна статьи обусловлена и оригинальностью постановки проблемы, и эмпирическим материалом, и полученными в ходе исследования результатами.

Стиль статьи научный, автор глубоко погружен в анализируемый эмпирический материал, им критически осмыслены все теоретические концепции, которые применяются в статье. Структура текста логична и соответствует всем требованиям, которые предъявляются к научным текстам. Содержание излагается последовательно, выводы основываются на непротиворечивой доказательной базе. Единственно возражение вызывает использование автором понятия «медiateкст» в отношении «кинотекстов». В российской исследовательской литературе под «медiateкстом» принято понимать тексты, созданные телевидением, радио, газетами, интернет-сайтами, социальными сетями и пр. (Т.Г. Добросклонская). Эмпирическую базу статьи все-таки представляют кинотексты.

Библиография полностью соответствует содержанию статьи. Положения, высказанные в статье, содержат конструктивные теоретические идеи, рекомендации, которые, несомненно, можно использовать для проведения дальнейших исследований. Выводы статьи имеют высокую научную ценность, вносят существенный вклад в развитие российского гуманитарного знания. Высказанные в рецензии замечания носят рекомендательный и дискуссионный характер.

Статья полностью соответствует требованиям, предъявляемым научным публикациям.

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Лю К. Традиции неоновой рекламы Гонконга и США // Философия и культура. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.11.76778 EDN: CNKRUG URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76778

Традиции неоновой рекламы Гонконга и США

Лю Кайшу

ORCID: 0009-0009-2790-1355

аспирант, институт дизайна и искусств; Санкт-Петербургский государственный технический университет промышленного дизайна

123456, Китай, республика гуандун, г. Гуанчжоу, ул. Гуанминская, 13

✉ 2200131466@qq.com



[Статья из рубрики "Кафедра"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.11.76778

EDN:

CNKRUG

Дата направления статьи в редакцию:

14-11-2025

Аннотация: Предметом исследования в данной работе являются традиции неоновой рекламы Гонконга и США, рассматриваемые как два ключевых и одновременно контрастных феномена мировой визуальной культуры. Анализ охватывает историческое развитие неоновой рекламы с 1920-х годов до современности, а также её эстетические, семиотические и пространственно-урбанистические особенности. Особое внимание уделяется сравнению принципов формообразования, художественной выразительности, структурирования информации и взаимодействия неоновых объектов с архитектурной средой. В рамках исследования изучается, каким образом американская традиция, ориентированная на создание крупномасштабных, визуально автономных объектов, противопоставляется гонконгской модели, характеризующейся высокой плотностью размещения, вертикальной многоярусностью и насыщенной полихромной средой. Предмет исследования также включает анализ причин современного кризиса неоновой рекламы и факторов, влияющих на её трансформацию в условиях технологических и градостроительных изменений. Исследование основано на междисциплинарной методологии, объединяющей культурологический, урбанистический, семиотический и искусствоведческий анализ для сопоставления исторических, эстетических и

пространственных характеристик неоновой рекламы Гонконга и США. Научная новизна исследования заключается в комплексном сравнительном анализе двух крупнейших мировых центров неоновой культуры – Гонконга и США – через призму их исторических траекторий, художественных принципов и семиотических систем. Впервые сопоставляются не только визуальные и композиционные особенности неоновых вывесок, но и их взаимодействие с архитектурой, роль в формировании городской идентичности и степень влияния на культурное восприятие городской среды. Выводы исследования показывают, что американская традиция развивалась в сторону создания монументальных, автономных визуальных объектов, тогда как гонконгская модель опиралась на плотную вертикальную структуру и множественность визуальных сигналов. Установлено, что обе традиции переживают современный кризис, обусловленный технологической заменой неона светодиодными системами, экономическими ограничениями и изменениями градостроительных норм. В работе подчёркивается важность сохранения неоновой традиции как ценного культурного явления и необходимость разработки стратегий его защиты и переосмысления в современных условиях.

Ключевые слова:

Неоновая реклама, Городская визуальная культура, Гонконг, США, Урбанистическая семиотика, Каллиграфия, Коммерческая эстетика, Культурное наследие, Световой дизайн, Традиции

Введение

Неоновая реклама представляет собой уникальное культурное явление, которое на протяжении более чем столетия формировало визуальный облик крупнейших городов мира. Возникнув в начале XX века как технологическая инновация, неоновые вывески быстро превратились из простого средства коммерческой коммуникации в важный элемент городской идентичности, отражающий социально-экономические процессы, культурные ценности и эстетические предпочтения различных обществ [\[1\]](#). Сегодня, в эпоху цифровых технологий и LED-освещения, неоновое искусство переживает критический момент своего существования, балансируя между исчезновением и музеефикацией, что делает изучение его исторического развития особенно актуальным [\[2\]](#).

Несмотря на значительный интерес исследователей к неоновой культуре отдельных регионов, систематический сравнительный анализ неоновых традиций Гонконга и США остается недостаточно разработанным направлением. Существующие исследования, как правило, сосредоточены либо на технических аспектах неоновой рекламы, либо на локальных историях отдельных городов, упуская из виду более широкий культурный контекст и возможности компаративного подхода [\[1, 2\]](#). Между тем, такое сопоставление позволяет выявить не только специфические черты каждой традиции, но и универсальные закономерности развития урбанистической визуальной культуры в условиях глобализации и технологических трансформаций.

Актуальность настоящего исследования обусловлена несколькими факторами. Во-первых, активная деурбанизация неоновых вывесок в Гонконге и США требует научной фиксации и осмысления этого культурного наследия до его окончательного исчезновения. Во-вторых, растущий интерес к городской визуальной культуре и

семиотике публичного пространства делает неоновую рекламу важным объектом междисциплинарного изучения. В-третьих, понимание исторических траекторий развития неоновых традиций может способствовать выработке более взвешенных подходов к сохранению культурного наследия и формированию современной городской среды.

Целью данного исследования является выявление специфических культурно-эстетических особенностей неоновой рекламы Гонконга и США как двух контрастных моделей урбанистической визуальной коммуникации. Для достижения поставленной цели необходимо проследить исторические траектории формирования неоновых традиций в обоих регионах, определить ключевые композиционные и семиотические различия в организации визуального пространства, проанализировать культурные коды и символические значения, заложенные в эстетике вывесок, а также оценить современное состояние и перспективы сохранения этого уникального культурного наследия в условиях технологической трансформации городской среды.

Материалы и методы. Исследование основано на междисциплинарной методологии, объединяющей культурологию, урбанистику, семиотику и историю дизайна. Сравнительно-исторический анализ позволяет проследить эволюцию традиций неоновой рекламы в Гонконге и США с 1920-х годов до настоящего времени. Визуальный анализ более трехсот архивных и современных фотографий неоновой рекламы из американских городов и районов Гонконга проводился по параметрам типологии форм, цветовых решений, масштаба, плотности размещения, типографики, композиции и интеграции в городскую среду. Семиотический метод применялся для анализа символического содержания вывесок, языковых особенностей и визуальных метафор. Типологический метод использовался для классификации вывесок по функциональному назначению и стилистическим особенностям. Дополнительно применялись включенное наблюдение и мониторинг специализированных музейных и городских инициатив.

Результаты исследования

Проведенный автором сравнительный анализ позволил выявить существенные различия и определенные сходства в развитии традиций неоновой рекламы Гонконга и США, обусловленные комплексом исторических, культурных, экономических и урбанистических факторов.

Культура неоновой коммерческой оформления в обоих регионах формировалась примерно в один временной период, начиная с 1920-х годов, однако траектории её развития существенно различались. В Соединенных Штатах неоновая реклама появилась раньше и развивалась более планомерно, пройдя через несколько отчетливых фаз. Первый период, охватывающий 1920-1940-е годы, характеризовался внедрением технологии преимущественно в коммерческих целях: неоновые вывески украшали фасады магазинов, кинотеатров, ресторанов и отелей в крупнейших американских городах [\[11, с. 93\]](#). Эстетика этого периода отличалась относительной сдержанностью форм, преобладанием красных и синих оттенков и стремлением к архитектурной интеграции.

Послевоенный период 1950-1960-х годов стал временем расцвета американской культуры неона, когда вывески достигли максимальных размеров, цветового разнообразия и технической сложности. Особенно показательным стало развитие Лас-Вегаса, где неоновые конструкции превратились в гигантские светящиеся скульптуры, формирующие уникальный ландшафт города развлечений. В этот период окончательно оформилась американская эстетика неона, ориентированная на привлечение внимания

автомобилистов, создание атмосферы праздника и воплощение идеалов потребительского общества [\[11, с.56-60\]](#).

В Гонконге культура неона получила массовое распространение позже, преимущественно в 1960-1970-е годы, что совпало с периодом стремительной индустриализации и урбанизации британской колонии. Специфика развития заключалась в том, что неоновые вывески сразу стали использоваться не столько для отдельных престижных заведений, сколько для массовой коммерческой рекламы всех типов бизнеса [\[3, с.21\]](#). Плотная застройка колониального Гонконга, ограниченность горизонтального пространства и традиционная китайская практика вертикальных вывесок предопределили формирование уникальной модели размещения неоновых конструкций. Вывески располагались не только на фасадах зданий, но и выступали далеко за их пределы, создавая многослойную светящуюся среду, которая фактически формировала вторую, визуальную архитектуру города. Пик развития гонконгской неоновой культуры пришелся на 1980-1990-е годы, когда количество вывесок достигло максимума, а их плотность в центральных районах стала беспрецедентной для любого города мира [\[12, с. 3-5\]](#).

Мониторинг современного состояния культуры неона в обоих регионах выявил схожие тенденции упадка и трансформации неоновой рекламы. Начиная с 1990-х годов в США и с 2000-х годов в Гонконге происходит масштабное сокращение количества неоновых вывесок. Этот процесс обусловлен комплексом факторов: появлением более дешевых и энергоэффективных технологий LED-освещения, изменением эстетических предпочтений и стандартов корпоративного брендинга, ужесточением строительных норм и требований безопасности, высокой стоимостью обслуживания и ремонта неоновых конструкций, исчезновением квалифицированных специалистов по изготовлению неоновых вывесок [\[14\]](#). В американских городах большинство исторических неоновых вывесок было демонтировано в последние десятилетия, и лишь небольшая часть сохранилась как охраняемые объекты культурного наследия или музейные экспонаты. Лас-Вегас, будучи центром американской неоновой культуры, парадоксальным образом стал и местом её наиболее радикального уничтожения: в 1990-2000-х годах знаковые неоновые конструкции казино были демонтированы в ходе реконструкций, направленных на создание более респектабельного имиджа города.

В Гонконге процесс деурбанизации неона протекал еще более драматично. После передачи суверенитета Китаю в 1997 году началась постепенная трансформация городской среды в сторону более упорядоченного и регулируемого облика. Ключевым моментом стало введение в 2010-х годах строгих норм безопасности для выступающих конструкций, что привело к массовому демонтажу неоновых вывесок, особенно в центральных районах. Тайфуны и периодические обрушения старых конструкций использовались властями как аргументы в пользу их удаления. К концу 2010-х годов большая часть знаменитых неоновых ландшафтов Гонконга исчезла, что вызвало запоздалую реакцию общественности и попытки сохранения оставшихся объектов [\[3\]](#). Районы, некогда известные своей плотной неоновой застройкой, такие как Монг Кок, Цим Ша Цуй и центральные кварталы Гонконга утратили большую часть этой визуальной идентичности.

Анализ инициатив по сохранению неоновой культуры выявил различные подходы к музеефикации объектов неоновой рекламы. В Соединенных Штатах была создана развитая инфраструктура институций, посвященных сохранению исторических неоновых вывесок. Музей неоновых вывесок в Лас-Вегасе представляет собой наиболее масштабный проект

подобного рода, располагая коллекцией из более чем двухсот исторических конструкций, многие из которых отреставрированы и находятся в рабочем состоянии. Музей функционирует как открытое пространство, где посетители могут увидеть вывески в условиях, приближенных к их первоначальному контексту. Подобные, хотя и меньшие по масштабу проекты реализованы в других американских городах. Кроме того, отдельные исторические неоновые вывески были признаны памятниками культуры и сохраняются на своих первоначальных местах, даже если сами заведения уже не функционируют.

В Гонконге движение за сохранение неоновой культуры возникло позже и столкнулось с большими трудностями. Основным инициатором стала некоммерческая организация, документирующая исчезающие неоновые вывески и пытающаяся привлечь внимание общественности к проблеме их утраты. В отличие от американской модели музеефикации, в Гонконге сохранение неоновой рекламы осложняется отсутствием подходящих пространств для размещения крупных конструкций и недостаточным признанием культурной ценности неоновых вывесок со стороны официальных структур. Несколько знаковых вывесок были переданы в музейные коллекции, но большинство продолжает исчезать без какой-либо фиксации или сохранения. Параллельно развивается процесс виртуальной музеефикации: фотографы и энтузиасты-исследователи создают цифровые архивы исчезающего неоновой ландшафта, которые становятся важным источником культурной памяти.

Визуальный анализ фотографического материала выявил фундаментальные различия в эстетических принципах и дизайнерских решениях двух традиций неоновой рекламы. Американские неоновые вывески демонстрируют стремление к созданию завершенных, самостоятельных визуальных объектов, которые функционируют как отдельные произведения световой архитектуры. Типичная американская вывеска представляет собой тщательно спроектированную композицию, в которой текстовые элементы сочетаются с иконографическими изображениями и декоративными деталями. Формы часто основываются на изобразительных мотивах: характерные силуэты ковбоев, кактусов, звезд, стрел, атомов и других символов американской культуры середины XX века превращаются в светящиеся скульптуры. Цветовая палитра американского неона отличается разнообразием, но при этом каждая отдельная вывеска обычно использует ограниченное количество цветов, создавая четкий, легко читаемый образ. Масштаб американских вывесок варьируется в широких пределах, но наиболее известные образцы отличаются монументальностью, что связано с необходимостью видимости с больших расстояний на автомобильных магистралях [\[10\]](#).

Гонконгская эстетика неона строится на принципиально иных основаниях. Отдельная вывеска редко представляет собой самостоятельное художественное высказывание; её значение и визуальный эффект проявляются в контексте множественности, в сложном взаимодействии с десятками и сотнями соседних конструкций. Типичная гонконгская неоновая среда характеризуется экстремальной плотностью размещения, когда вывески располагаются в несколько ярусов, перекрывая друг друга, создавая эффект визуального хаоса, который, однако, обладает собственной упорядоченностью и ритмикой. Формы гонконгских вывесок преимущественно прямоугольные или трапециевидные, что определяется структурой китайских иероглифов и необходимостью максимально эффективного использования ограниченного пространства. Цветовое решение отличается одновременным использованием множества ярких, контрастных оттенков, причем в пределах одной вывески могут сочетаться пять-шесть различных цветов. Преобладают красные, синие, зеленые, желтые и белые тона, создающие в

совокупности характерный полихромный эффект [6].



Рис. 1. Примеры неоновых композиций: слева – Гонконг, справа – США [13].

Представленные изображения (рис. 1) наглядно демонстрируют фундаментальные различия в неоновой эстетике двух культур. Американская неоновая композиция воплощает принцип индивидуализированных, самодостаточных визуальных объектов: каждая вывеска – от губ и глаза до надписей "RECORDS" и "NOT TODAY SATAN" – функционирует как отдельное художественное высказывание с четкими границами и завершенной формой. Иконографические элементы (кактус, силуэты) создают изобразительные композиции, где ограниченная цветовая палитра каждого отдельного знака обеспечивает читаемость и визуальную автономию.

В противоположность этому, гонконгская уличная среда демонстрирует принцип множественности и контекстуальности: прямоугольные вывески с иероглифами располагаются в несколько ярусов, создавая плотную полихромную структуру, где значение отдельного элемента проявляется только во взаимодействии с окружающими конструкциями (Рис. 1). ЭТО СРАВНЕНИЕ 2 РИСУНКОВ, ПРИМЕР ЕСТЬ ЗДЕСЬ

Если американский неон стремится к монументальной выразительности изолированного знака, то гонконгская традиция создает сложную визуальную симфонию, где экстремальная плотность размещения и одновременное использование множества контрастных цветов формируют уникальный урбанистический ландшафт коллективного светового высказывания.

Семиотический анализ неоновых вывесок выявил глубокие различия в культурных кодах и символических значениях двух регионов. Американский неон функционирует в контексте латинского алфавита и англоязычной культуры, что предопределяет определенные типографические решения. Характерной особенностью является использование специально разработанных декоративных шрифтов, часто основанных на стилистике ар-деко, модерна или футуристической эстетике 1950-х годов [5]. Эти шрифты сами по себе несут значительную семантическую нагрузку, сигнализируя о типе заведения, его ценовой категории и целевой аудитории. Так, например на рисунке 2, можно заметить, что текстовое содержание американских вывесок обычно лаконично: название заведения, краткий слоган или ключевое слово, обозначающее тип бизнеса. Важную роль играют иконографические элементы, которые дополняют и усиливают вербальное сообщение, создавая легко считываемые визуальные метафоры американской культуры.

Гонконгские неоновые вывески функционируют в сложном лингвистическом контексте, где сосуществуют традиционные китайские иероглифы и английский язык. Большинство вывесок двуязычны, причем китайский текст обычно располагается выше или правее и

набран более крупным шрифтом, отражая культурную иерархию колониального и постколониального периодов. Структура китайских иероглифов, каждый из которых представляет собой сложную композицию в квадратной форме, предопределяет особую эстетику неоновых надписей, где каждый знак должен быть выполнен как отдельная светящаяся конструкция. Каллиграфическая традиция китайской культуры проявляется в стилистике начертания иероглифов, которые могут варьироваться от строгих стандартизированных форм до более свободных и декоративных вариантов [4, с. 890]. Содержание гонконгских вывесок обычно более информативно и детализировано, часто включает не только название заведения, но и характер предоставляемых услуг, что объясняется большей информационной емкостью иероглифической письменности (Рис. 2).

Так, например, американская вывеска "Public Market Center" (Pike Place Market, Сиэтл) воплощает типичную для США лаконичность текстового сообщения с использованием крупного декоративного шрифта в стилистике mid-century modern, где каждая буква латинского алфавита образует четкий, легко читаемый визуальный код. Минималистичная композиция дополнена лишь функциональными элементами (часы, стрелка) и отдельной вывеской "Farmers", что отражает прагматичный подход американской коммерческой эстетики (Рис. 2).

В противоположность этому, гонконгская вывеска представляет многослойную вертикальную композицию с традиционными китайскими иероглифами "大金龍" (Большой Золотой Дракон) и дополнительным текстом внизу, обрамленную декоративными элементами дракона с красными фонарями. Здесь каждый иероглиф функционирует как самостоятельная сложная графическая единица, а общая композиция насыщена культурными символами драконов (символизирующих силу, процветание и удачу) и красных фонарей (ассоциирующихся с праздником и благополучием) и предоставляет более детализированную информацию о заведении через дополнительную надпись "美麗餐廳" (Прекрасный ресторан), указывающую на тип заведения, демонстрируя характерную для китайской традиции информационную плотность и символическую



насыщенность визуальной коммуникации.



Рис. 2. Сравнительный анализ неоновых вывесок Гонконга и США: особенности восточной и западной традиций городской визуальной культуры

Анализ типов неоновых вывесок выявил различия в их функциональном назначении. В американских городах неон традиционно ассоциировался с определенными типами заведений: мотелями и отелями, кинотеатрами, барами и тавернами, закусочными типа дайнеров, магазинами, казино и развлекательными комплексами Лас-Вегаса. Эта избирательность использования создавала определенные семантические ассоциации: неоновая вывеска сигнализировала о принадлежности заведения к сфере досуга, развлечений, ночной жизни и потребительской культуры. Престижные магазины на Пятой авеню в Нью-Йорке или элитные рестораны обычно не использовали неоновое освещение, предпочитая более сдержанные формы презентации.

В Гонконге неоновые вывески использовались практически всеми типами бизнеса без исключения: от уличных закусочных и прачечных до банков и офисов профессиональных услуг [6]. Эта универсальность применения создавала иное культурное значение неона, который воспринимался не как маркер специфической потребительской ниши, а как стандартный элемент городской коммерческой коммуникации.

Исследование пространственной организации неоновых конструкций выявило различия американской и гонконгской моделей интеграции в городскую среду. Американский подход характеризуется горизонтальной ориентацией и стремлением к созданию иконических объектов, которые доминируют в визуальном поле. Классические американские неоновые вывески, особенно в Лас-Вегасе, представляют собой отдельно стоящие монументальные сооружения, которые могут достигать высоты многоэтажного здания и видны с расстояния в несколько километров [15]. Эта модель отражает специфику американской урбанистики с её ориентацией на автомобильное движение, широкие проспекты и низкую плотность застройки. Размещение вывесок подчиняется логике максимальной видимости с дороги, что предопределяет их масштаб, высоту установки и угол наклона. В городской структуре такие вывески функционируют как ориентиры и достопримечательности, формирующие узнаваемый образ конкретной улицы или района.

Гонконгская модель основана на вертикальной организации и экстремальной плотности размещения. Неоновые вывески выступают перпендикулярно фасадам зданий на специальных металлических конструкциях, создавая многоярусные светящиеся козырьки, которые простираются над тротуарами и проезжей частью. Эта пространственная стратегия максимально использует ограниченное городское пространство, превращая улицы в своеобразные световые туннели. Вертикальное наложение вывесок создает сложную визуальную иерархию, где нижние ярусы видны пешеходам и пассажирам наземного транспорта, средние ярусы — пассажирам трамваев и автобусов, а верхние ярусы формируют силуэт района, видимый с больших расстояний и с окружающих холмов. Такая организация отражает специфику гонконгского урбанизма с его экстремальной плотностью застройки, ограниченностью территории и преимущественно пешеходной ориентацией центральных районов [9, с. 125-130].

Анализ композиционных принципов показал различные подходы к визуальной организации. Американские неоновые вывески демонстрируют стремление к симметрии, иерархической упорядоченности элементов и созданию замкнутой композиции с четкими границами [8]. Типичная американская вывеска имеет ясно выраженный композиционный центр, к которому стягиваются все остальные элементы. Текст и изображения

организованы в соответствии с классическими принципами графического дизайна, обеспечивающими легкость восприятия и запоминаемость. Размер шрифта, цветовые акценты и размещение декоративных элементов тщательно продуманы для создания визуальной иерархии, где наиболее важная информация выделяется и считывается в первую очередь.

Гонконгские вывески часто отказываются от классической композиционной упорядоченности в пользу максимальной информационной насыщенности. Пространство вывески заполняется плотно, без значительных незаполненных областей, что создает эффект визуальной интенсивности. Иероглифы могут располагаться как горизонтально, так и вертикально, в зависимости от формата и содержания сообщения, причем на одной вывеске могут сочетаться оба направления письма.

Выводы

Проведенное сравнительное исследование неоновых традиций Гонконга и США демонстрирует, что городская световая реклама представляет собой не только функциональный элемент коммерческой коммуникации, но и уникальный культурный феномен, отражающий глубинные различия в эстетических предпочтениях, семиотических системах и урбанистических практиках двух цивилизаций.

Американская неоновая традиция сформировалась как воплощение культуры автомобильности, потребительского общества и прагматичной коммерческой эстетики. Для нее характерны лаконичность визуальных решений, горизонтальная организация пространства, монолингвальный англоязычный контекст и стремление к созданию автономных визуальных знаков-символов. Неон США стал частью массовой культуры, романтизированным образом «американской мечты» и ностальгии по эпохе послевоенного процветания.

Гонконгская неоновая культура, напротив, развивалась в условиях высочайшей плотности застройки, ограниченности горизонтального пространства и сложного бикультурного контекста. Она органично соединила древнюю традицию китайской каллиграфии с современными световыми технологиями, создав уникальный феномен вертикальных «неоновых джунглей», где каждая вывеска функционирует как элемент сложной многослойной визуальной симфонии.

Ключевые различия между двумя традициями проявляются на всех уровнях: типографическом (латиница vs иероглифика), пространственном (горизонталь vs вертикаль), семиотическом (монолингвизм vs билингвизм), эстетическом (минимализм vs орнаментальность) и функциональном (указатель vs информационный комплекс).

В современных условиях обе традиции сталкиваются с вызовами технологической трансформации: переходом к LED-технологиям, цифровым экранам и глобальной унификацией визуальной среды. Однако реакция на эти вызовы различна. В США наблюдается музеефикация отдельных знаковых объектов и ностальгия по неоновому наследию в виде сбора и оцифровки информации энтузиастами. В Гонконге после радикального демонтажа 2000-2010-х годов формируется осознание культурной ценности утраченного феномена и предпринимаются попытки его документирования и частичной реставрации.

Результаты исследования подтверждают, что неоновая реклама является важным нематериальным культурным наследием, требующим научного изучения, систематизации и сохранения. Сравнительный анализ двух традиций открывает перспективы для

дальнейших междисциплинарных исследований на стыке искусствоведения, семиотики, урбанистики и истории дизайна, а также актуализирует вопросы сохранения аутентичности городской визуальной среды в эпоху глобализации и цифровизации.

Библиография

1. Как работают современные неоновые вывески. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2018. – № 35 (221). – URL: <https://moluch.ru/archive/221/94296>.
2. Cachia, N. Neon City Style in Film: Exploring Aesthetics, Influences, and Cultural Significance. – 2023. – DOI: 10.13140/RG.2.2.24517.01763.
3. Chan, T. K. More Than Signs: The Historical Significance of Hong Kong's Neon. – 2024. – P. 1-44.
4. Song, G. Conflicts and complexities: a study of Hong Kong's bilingual street signs from functional perspective on translation // [Название журнала]. – 2019. – P. 886-898. – DOI: 10.1080/01434632.2019.1663860.
5. Gutiérrez, M. Cartografía cronológica de un monumento de neón. – 2024. – P. 1-2.
6. Kwok, B. The Imageable City – Visual Language of Hong Kong Neon Lights Deconstructed // The Design Journal. – 2020. – Vol. 23. – P. 535-556. – DOI: 10.1080/14606925.2020.1768770. EDN: UWVFGK
7. Małyszczek, A. Neon signs in urban space, yesterday and today. A case study based on Lublin // Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych. – 2022. – Vol. 18. – P. 34-47. – DOI: 10.35784/teka.3326. EDN: QYXZEZ
8. Neon signs / National Museum of American History (NMAH). – Текст : электронный // National Museum of American History : [сайт]. – 2011. – 17 March. – URL: <https://americanhistory.si.edu/explore/stories/neon-signs> (дата обращения: 27.10.2025).
9. Neto, P. Visual Spaces of Change: the Use of Image for Rendering Visible Dynamics of Urban Change in Contemporary Cities // EAAE-ARCC Internacional Conference & 2nd VIBRArch. ETSA-UPV. – 2021. – P. 936.
10. Osdene, S. R. H. Visual culture and material worlds: the consumption of images in early America: dissertation (Ph.D.) / S. R. H. Osdene ; University of Wisconsin-Madison ; advisor A. S. Martin. – Madison (Wis.), 2014. – 231 p.
11. Petty, M. M. Cultures of light: electric light in the United States, 1890s-1950s: thesis (Ph.D.) / M. M. Petty ; Victoria University of Wellington. – Wellington, 2016. – 305 p.
12. Song, G. Neon Signs in Cold War Hong Kong: Between Language Politics and Visual Hybridisation // China Perspectives. – 2025. – P. 12. – DOI: 10.4000/13PTD.
13. Tam, K. The architecture of communication: the visual language of Hong Kong's neon signs // Mobile M+ neonsigns.hk: an interactive online exhibition celebrating Hong Kong's neon signs. – Hong Kong: M+, West Kowloon Cultural District Authority, 2014. – URL: <http://www.neonsigns.hk> (дата обращения: 27.10.2025).
14. Kwok, B. Vernacular Design: A History of Hong Kong Neon Signs // Journal of Design History. – 2021. – Vol. 34, Issue 4. – P. 349-366. – DOI: 10.1093/jdh/epab017. EDN: ZKQUYD
15. Wang, T., & Yorke-Smith, N. (Eds.) AI for and in Urban Planning // Urban Planning. – 2025. – Vol. 10. – P. 185. – DOI: 10.17645/up.i388.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не

раскрывается.

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

Статья, представленная на рецензирование, посвящена оформлению городского пространства на основе использования неоновой подсветки в рекламных и иных дизайнерских целях.

Выбранный автором предмет исследования достаточно актуален, поскольку затрагивает проблему организации современного городского ландшафта в исторической перспективе. Тем более, что неоновая реклама является преходящим моментом: она возникает с развитием технологии в 1920-е годы и сходит на нет к началу нового века, как только осваиваются новые более совершенные технологии.

В статье проведен подробный сопоставительный анализ использования неоновой рекламы в двух развитых мегаполисах мира - Нью-Йорке и Гонконге. При этом обращено внимание на специфику двух культур, западной и восточной, и особенности их влияния на дизайнерские решения использования неона в оформлении двух указанных городов. Новизна представленной работы бесспорна, поскольку ее тематика и проблематика являются малоизученными и представляют достаточно большой интерес. Очевидно, что полученные результаты могут быть важны в практической работе по оформлению городской среды.

Исследование проведено в весьма полном виде. Хотелось бы только пожелать автору добавить несколько пояснений, что из себя представляют неоновые трубки, используемые для рекламы, в чем специфика технологии, которая оказалась очень удобной для их использования? Надеюсь, автору известно, что в неоновых трубках для получения иного кроме синего используется не только неон, но и другие газы, и вместо стекла для изготовления трубок используют пластик, что позволяет находить более изощренные художественные решения в оформительской работе?

Стилево и структурно статья оформлена хорошо. Единственная оплошность заключается в ошибочном обозначении рисунка № 1, где в подписи перепутаны между собой фотографии - это следует исправить.

К сожалению, в статье не нашлось места для обсуждения каких-либо альтернативных взглядов или вопросов дискуссионного характера. Беспроblemность изложения материала несколько снижает значимость исследования.

Вызывает сожаление, что при известной полноте библиография практически не содержит работ отечественных авторов, хотя очевидно, что по крайней мере, теоретические вопросы по дизайну городской среды получали научное освещение.

Выводы - достаточно полноценны и интересны для всех интересующихся научной проблематикой статьи. Правда, фраза о том, что световая реклама относится к нематериальному культурному наследию, представляется неточной, поскольку очевидно, что непереносимые носители этой рекламы, неоновые трубки, являются буквально фактом материальной культуры.

В целом, статья после незначительной доработки рекомендуется для опубликования, поскольку ее автор выполнил стоящую перед ним академическую задачу по исследованию и освещению его результатов.

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Ишкова Е.В., Чернова А.В. Визионерское искусство аборигенных народов в зарубежных научных трудах //

Философия и культура. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.11.76339 EDN: CJLVXU URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76339

Визионерское искусство аборигенных народов в зарубежных научных трудах

Ишкова Елена Владимировна

аспирант; Школа искусств и гуманитарных наук; Дальневосточный федеральный университет

690922, Россия, Приморский край, г. Владивосток, Русский остров, поселок Аякс, д. 10

✉ elishkov@mail.ru



Чернова Анна Викторовна

кандидат искусствоведения

доцент; Школа искусств и гуманитарных наук; Дальневосточный федеральный университет

690922, Россия, Приморский край, г. Владивосток, Русский остров, поселок Аякс, д. 10

✉ av_chernova@mail.ru



[Статья из рубрики "Новая научная парадигма"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.11.76339

EDN:

CJLVXU

Дата направления статьи в редакцию:

19-10-2025

Аннотация: В фокусе внимания данной статьи – феномен визионерского происхождения искусства как ключевой фактор формирования творчества у аборигенных народов. Предметом исследования являются теоретические и эмпирические данные, взятые из зарубежных антропологических и этнографических источников, в которых зафиксировано визионерское происхождение искусства аборигенных народов мира. Объект исследования – аборигенное искусство народов, живущих в шаманских традициях. В статье рассматривается нейропсихологическая теория Д. Льюиса-Уильямса возникновения аборигенного искусства. Авторы уделяют особое внимание фиксации

антропологами и этнографами факта создания изображений у коренных народов разных континентов и стран в результате измененного состояния сознания. Значительное внимание уделено трудам, содержащим масштабные исследования искусства коренных народов. Указанные труды представляют ценность для отечественного искусствоведения. В статье представлен анализ зарубежных научных источников, подтверждающих концепцию визионерского происхождения искусства аборигенных народов. В качестве основного метода исследования применялся историографический метод в отношении трудов по антропологии и этнографии с кон. XIX в. по настоящее время. Представленные в статье источники расположены в хронологическом порядке. Новизна работы заключается в том, что впервые в отечественном искусствоведении представлен обзор зарубежных научных трудов, где описан процесс создания художественных произведений современными аборигенами, находящимися в измененном состоянии сознания. В статье представлен список источников и цитат, подтверждающих визионерское происхождение искусства аборигенов всего мира. Научная новизна работы включает представленный профессиональный перевод с английского языка на русский цитат из зарубежных источников по теме исследования. Авторы активно способствуют развитию источниковой и методологической базы для отечественного этноисствоведения, изучающего искусство местных аборигенных народов. Данное исследование предлагает применить зарубежную парадигму визионерского происхождения искусства при исследовании искусства коренных народов Северо-Востока и Дальнего Востока России. Основным выводом проведенного исследования является утверждение о том, что искусство всех аборигенных народов мира, в том числе и России, является визионерским, то есть своим источником имеет шаманский транс (измененное состояние сознания). В дальнейшем, для изучения искусства аборигенных народов предлагается в качестве методологической базы применять нейropsихологическую модель происхождения этого искусства.

Ключевые слова:

визионерство, визионерское искусство, шаманизм, аборигенное искусство, коренные народы, энтоптики, измененное состояние сознания, нейropsихологическая модель, искусство Дальнего Востока, орнамент

Введение

В современной мировой антропологии и этнографии существует направление, в котором искусство древних и современных аборигенных народов с шаманской культурой рассматривается в рамках визионерской парадигмы. В российской науке исследования на тему влияния шаманизма на аборигенное искусство до недавнего времени не проводились, так как шаманизм в нашей стране был долгое время запрещен. Поэтому в отечественном искусствознании нет теоретической, методологической и источниковой базы для изучения визионерского искусства современных народов с шаманской культурой. Огромный пласт мировых научных знаний, охватывающий период с кон. XIX в. по настоящее время, российскому искусствоведению до сих пор большей частью неизвестен.

В настоящее время в России влияние шаманизма на искусство аборигенов изучается антропологами, шаманологами, этнографами и культурологами. Такими исследованиями занимаются: П. В. Берснев (религиовед и этнограф, исследующий шаманские практики

народов Южной Америки, измененные состояния сознания и их влияния на аборигенное искусство) [11], шаманологи Д. Ю. Доронин и М. Д. Волкова (Источник: видеоконференция «Визионерская традиция в современном шаманизме: <https://rutube.ru/video/84364deb36f23999bca6e1e6b7ab448e>), А. А. Сухов (Феномен визионерства: культурно-исторические основания и модификации: дис. ... канд. культ. наук: 24.00.01. – Екатеринбург, 2008. – 185 с.) и др. Однако в российском искусствоведении исследования визионерских аспектов шаманского искусства пока не получили распространения.

Согласно визионерской концепции происхождения аборигенного искусства, его истоком признается шаманский транс, представляющий собой особое изменённое состояние сознания. Визионерство в искусстве понимается как видение человеком образов (антропоморфных, зооморфных, растительных и орнаментальных) в изменённом состоянии сознания или во сне, которые затем изображаются. Поэтому далее мы рассматриваем, с позиции позитивизма, механизм возникновения образов у аборигенного художника. Затем в статье рассматривается зарубежная научная литература, фиксирующая визионерский характер искусства аборигенных народов, которая может представлять особый интерес для отечественных искусствоведов. Поскольку одна из целей написания статьи является сбор фактических свидетельств визионерского характера искусства у аборигенов мира, то большая часть статьи посвящена цитатам из этнографических и антропологических трудов, авторы которых жили среди аборигенных народов и лично собирали эту информацию в полевых условиях.

I. Шаманский транс как источник искусства аборигенных народов

В визионерской парадигме аборигенного искусства его источником считается изменённое состояние сознания, или шаманский транс, к которому аборигенные народы сохранили способность и сегодня. В качестве теоретической основы выступает нейропсихологическая теория профессора Д. Льюиса-Уильямса [2], [3]. В основе этой теории лежит нейропсихологическая модель, включающая в себя несколько стадий изменённого состояния сознания, во время которых в мозгу субъекта появляются различные энтоптики (геометрические фигуры как зрительные ощущения, возникающие в глазу или в мозге человека [2, с. 29], которые затем зарисовывались. Льюис-Уильямс основывается на неопозитивистском подходе, поэтому энтоптические явления и образы обуславливаются физиологически — функцией коры головного мозга и сетчатки глаза. Подобную модель со стадиями изменённого состояния сознания ранее изложил Херардо Райхель-Долматофф [4], [5], но Льюис-Уильямс дополнил свои исследования лабораторными экспериментами, что дало его теории дополнительное научное обоснование.

Согласно нейропсихологической теории возникновения искусства, все искусство Верхнего Палеолита и Неолита является трансовым (визионерским). При этом мозг человека Неолита структурно аналогичен мозгу современного человека: «Неврологическое функционирование мозга, как и структура и функционирование других частей тела, является универсальным для человека.» [2, с. 6]. Льюис-Уильямс утверждает, что современные аборигенные народы сохранили способность входить в изменённое состояние сознания (шаманский транс), и изображать увиденные энтоптики и галлюцинации. Наглядно нейропсихологическая модель представлена на Рис. 1.

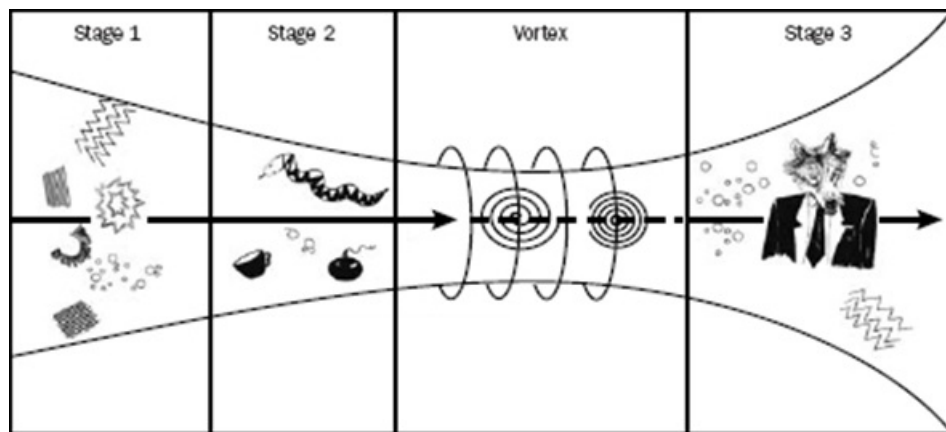


Рисунок 1. Нейропсихологическая модель [2, с. 30]

Эта модель включает в себя три стадии транса:

- 1 стадия: геометрические фигуры (точки, линии, зигзаги, концентрические круги, решетка, спирали, параллельные линии, извилистые линии, меандры);
- 2 стадия: наложение энтоптиков на иконические знаки (культурно обусловленные) и восприятие конкретных объектов: животные, духи, териантропы, люди;
- 3 стадия: водоворот и переход в иные миры (в т.ч. мифологические).

При погружении субъекта в измененное состояние сознания, он проходит три стадии, в которых видит энтоптические феномены и галлюцинации последовательно, от простых к сложным, по мере углубления транса.

Геометрические энтоптики нашли отражение в орнаментальном искусстве. Более сложные видения (галлюцинации) выражались в антропоморфных и зооморфных образах. Льюис-Уильямс пришел к выводу, что, источником искусства аборигенных народов является измененное состояние сознания (шаманский транс). После публикации его трудов шаманские интерпретации наскального искусства распространились в научном мире (с 1980-х гг.). Данная теория была хорошо принята в западной науке, и служит теоретической базой для исследования визионерского искусства.

Изучив работы антропологов, авторы статьи приходят к выводу, что искусство аборигенных народов во всем мире является визионерским. Вероятно, искусство коренных народов Северо-Востока и Дальнего Востока России тоже имеет визионерское происхождение. Однако, нужно иметь в виду, что в России такие исследования не проводились.

Если современные шаманы учили в трансе видят красочного и с вращающимися кругами бога-оленья (Рис. 2), то возможно, что подобным образом, в ярких красках с вращающимися кругами, виделась и богиня-лосиха древнему шаману Дальнего Востока (Рис. 3). Мы можем получить новое восприятие дальневосточных петроглифов, если примем во внимание и сопоставим данные о визионерском опыте в искусстве разных коренных народов мира.



Рисунок 2. Индейцы уичоли, Мексика. Цветные всполохи огня окружают бога оленя Тамаци Каюумари. Визионерский опыт художника-шамана Сантоса Даниэля Каррильо Хименеса [6, с. 110]



Рисунок 3. Сикачи-Алян, Хабаровский край. Богиня Лосиха или дух. Петроглиф выбит на базальте. Предполагаем, что подобный визионерский опыт стал источником этого петроглифа (Источник: <https://archaeolog.ru/about/history/expeditions-1990-present/20132017-gg--izuchenie-petroglifov-na-rr-amur-i-ussuri>)

II. Краткий анализ источников, фиксирующих визионерский характер искусства аборигенных народов мира.

Задача данного исследования заключалась в составлении списка источников и цитат, подтверждающих визионерский характер искусства аборигенных народов всего мира и в анализе этих источников. Период выбран с кон. XIX в по настоящее время. Применялся принцип максимально широкого географического охвата. Проведены исследования научных работ, отражающих проявления трансового искусства коренных народов на территории континентов: Северная Америка (США, Мексика, Канада, Аляска), Южная Америка (Колумбия, Бразилия, Перу, Эквадор), Африка, Россия (Якутия, Сибирь, Алтай), Австралия. Цитаты отбирались с учетом принципа реализованного визуального результата – то есть описывалось какое-либо изобразительное произведение – наскальный рисунок, вышитый орнамент на одежде, нарисованный орнамент на теле, рисунок на песке, картина из цветной пряжи, узор на дереве, изображение в любом другом материале. Авторами было изучено около 100 антропологических и этнографических трудов, из которых было выделено около 60 цитат. Ряд из них представлен в данной статье, чтобы ознакомить читателей с визионерской концепцией происхождения искусства у коренных народов разных стран. Цитаты расположены в хронологическом порядке, демонстрируя длительный исторический период (превышающий столетие), в течение которого зарубежные исследователи осуществляли

научные изыскания по данной тематике.

1. До 1880-х гг. первое в этнографии упоминание наскального искусства Великого Бассейна, то есть о том, что рисунки делались шаманами-индейцами Калифорнии, зафиксировал John Wesley Powell в «Manuscript on the Numic Peoples of Western North America». Smithsonian Contributions to Anthropology 14. Washington, D.C. [\[7, с. 262\]](#). По словам Дэвида Уайтли, «это наш самый полезный источник для понимания искусства: инсайдерские знания о его символике и создании, которые до сих пор поддерживаются коренными народами Америки.» [\[8\]](#). (Здесь и далее перевод с английского языка выполнен Е.В. Ишковой, профессиональным переводчиком).

2. 1896 г. Индейцы реки Томпсон (Британская Колумбия, Канада): «Девушки по достижении зрелости должны удалиться в горы, где они проходят длительную церемонию очищения... В конце этого периода они записывают свои подношения и церемонии, которые они совершили на валуне.» На валуне изображена «змея, которая, вероятно, была предметом одного из снов девушки.» [\[9, с. 227-228\]](#).

3. 1906 г. Народ Лиллоэт (Британская Колумбия, Канада): «Рисунки наносились на скалы мужчинами в качестве записи их снов.» [\[10, с. 18\]](#).

4. 1908 г. Народ Нез-Персе (США): «Девочки племени создавали наскальные рисунки во время своих видений, чтобы изобразить объекты, увиденные во сне или связанные с церемониями.» [\[10, с. 18\]](#).

5. 1916 г. Народы Уаско, Уорм Спрингс, Якама (США, Канада): «В раннем подростковом возрасте каждый индейский юноша должен был ночью сам посетить каменный петроглиф, вырезать на нем свой знак и оставаться там всю ночь в одиночестве... когда работа была закончена... его жизнь была зачарованной.» [\[10, с. 18\]](#).

6. 1918 г. Салиш, Кутенай (Канада): «Наскальные рисунки находятся в местах... где индейцы имели обыкновение находиться в бдении и проходить обучение в период церемоний полового созревания, когда они обычно приобретали свою маниту (силу) По окончании обучения новичок рисовал картины на скалах или валунах поблизости.... Картины были записями самых важных событий, произошедших с новичком... вещей, увиденных в поразительных видениях.» [\[10, с. 18\]](#).

7. 1923 г. Кочити (США): «Женщины также, прежде чем плести корзины, должны были поститься в течение четырех дней. После этого им являлась женщина, которая помогала им плести корзины.» [\[11, с. 40\]](#).

8. 1925 г. Народы Калифорнии (США): «Песчаная живопись Диегуэньо также была зарегистрирована, как и Купеньо. Эта песчаная живопись южной Калифорнии, несомненно, связана с живописью пуэбло и навахо. Также можно не сомневаться, что она возникла в гораздо более сложном церемониале этих юго-западных народов.» [\[12, с. 661\]](#). После публикации А. Л. Кroeber «Handbook of the Indians of California» [\[12\]](#) «было достигнуто всеобщее согласие, что большая часть, если не все, наскальное искусство коренных жителей Калифорнии было продуктом шаманизма.» [\[13, с. 23\]](#).

9. 1926 г. Кутена (Канада): «Люди приходили туда за видениями, к месту, где на скалах есть рисунки. В древности, когда человек приходил туда, он разговаривал с духами о будущем... Эти существа давали людям цветные предметы, которые они называли

nameeta. И рисовали на каменной стене всё, что хотели с помощью этих nameeta. Духи рассказывали им, как они будут жить и что делать. Они помогали им в жизни и в битве.» [\[14, с. 207\]](#).

10. 1930 г. Кер-д'ален (США): «В период обучения подростки обоих полов записывали удивительные сны, изображения своих желаний или увиденного, а также событий, связанных с их обучением. Эти записи делались красной краской на валунах или скалах везде, где была ровная поверхность. Наскальные рисунки на их территории многочисленны. Наскальные рисунки создавались и взрослыми, чтобы запечатлеть примечательные сны, а реже – события из их жизни. Изображения также вырезались на коре деревьев, а некоторые из них выжигались на древесине.» [\[15\]](#).

11. 1938 г. Оканаган (США): «Чтобы провозгласить свою силу, мужчина рисовал символы своих духов-покровителей на большом камне в горах. Мужчина мог послать своего ребёнка к наскальным рисункам, которые он сделал много лет назад, чтобы обрести духа-покровителя... для каждого духа он рисовал короткую красную линию на поверхности камня рядом с рисунками.» [\[10, с. 19\]](#).

12. 1959 г. Флэтхеды, Панд д'Орейль (США). «Пиктографические панели использовались для получения духов во время поисков видений.» [\[10, с. 19\]](#).

13. 1978 г. Тукано (Южная Америка). Изображают в основном геометрический орнамент, который они видят как энтоптики. «Декоративные узоры тукано почти полностью получены из переживаний внутреннего света». На вопрос автора о том, как они придумали эти замысловатые мотивы, отвечали: «Мы видим эти вещи...» [\[4, с. 36\]](#).

14. 1985 г. Шипибо-Конибо (Перу). «От этой культурной поглощенности утонченностью и изяществом сохранились текстильная роспись и вышивка, роспись по керамике, плетение головных уборов, изредка нанесение узоров на лицо и, прежде всего, невидимая «маркировка» людей узорами на теле, которые шаман духовно проецировал на тело пациента во время сеанса исцеления.» [\[16, с. 144\]](#).

15. 1992 г. Дене-та (Аляска, США и арктическая часть Канады): «Отдельные представители племени Дуннеза всегда следовали разуму своих сновидений, вступая в контакт с духами животных, которые дают им жизнь. Быть человеком, быть Дуннеза – значит «немного знать что-то». В общинах Дуннеза также были люди, называемые Наачин, или «Сновидцы». По-английски Дуннеза называют этих людей Пророками. Река Пророка названа в честь Decutla Сновидца, который нарисовал свой сон о Тропе на Небеса на лосиной шкуре, которую Джамби хранил и показывал людям по особым случаям.» [\[17, с. 77\]](#).

16. 1995 г. Канадские инуиты, Чукчи (Россия); Тлинкиты (Аляска, Канада); Эскимосы Гренландии; Эвенки (Россия): «Это чудовище появилось из расщелины во льду и настолько напугало канадского шамана-инуита, сделавшего этот рисунок, что он не смог заполучить его в качестве духа-помощника.» [\[18, с. 10\]](#).

17. 1996 г. «Одежда, краска и священные предметы, такие как перья, камни, погремушки, трубки, свёртки и мантии, воплощают присутствие визионерской встречи. Эти предметы или образы затем обрабатываются определёнными жестами и движениями, сопровождаясь определёнными молитвами и песнями. Такое священное постигается преимущественно через подражание, а не через подробные словесные инструкции. Действовать так, как действовала или дала указание сила сновидения, и обращаться со

своими предметами идентично – вот суть ситуации сновидения. Использование священных предметов, то есть создание точных копий вещей, увиденных в видении, – это способ явить имплицитную силу видения. Это ещё одна топологическая особенность визионерской эпистемы: зримое проявление объекта сновидения или видения в контексте повседневной жизни. Топосом сновидения становится то самое место, где висит священный свёрток или где держат трубку. Мир деревенской жизни наполнен осязаемыми предметами и образами, являющимися следствием визионерского опыта. Способы живописи и пения, ритуальные действия, предметы одежды и множество объектов животного мира наглядно свидетельствуют о реальности ситуации сновидения.» [\[19, с.212\]](#).

18. 2001 г. Лакота Сиу (США): «Другая сила, обретаемая женщинами через сны, включает в себя весьма сложные и расходящиеся традиции в области ремесел и художественных способностей, и в частности открытие определенных мотивов: женщины получали провидческие сны для создания особых рисунков из бисера и игл дикобраза на одежде и других предметах. Среди племени Лакота-сиу мастерство в ремеслах было силой, данной сновидениями о Двойной Женщине, духовном существе, которому приписывалось открытие работы с иглами и связанных с ней искусств.» [\[20, с. 14\]](#).

19. 2002 г. Тукано, Десана (Юж. Америка), Сан (ЮАР), инуиты (Аляска, Канада), белла-кула (Канада), индейцы Калифорнии (США), Косо (ЮАР): изображают на камне фосфены из трех стадий погружения в транс. «Изображения не столько рисовались на каменных стенах, сколько высвобождались или проталкивались через живую мембрану, которая существовала между создателем изображений и духовным миром» [\[3, с. 283\]](#). «Затем есть нарисованные линии, которые представляют собой «нити света», по которым, как говорят шаманы Сан, они поднимаются, когда поднимаются в дом Бога на небе. Часто окрашенные в красный цвет и окаймленные крошечными белыми точками, эти «нити», кажется, вплетаются в скалу и выходят из нее. Стены каменных пещер считались «завесой», подвешенной между этим миром и царством духов. Шаманы проходили через эту «завесу», иногда следуя за нарисованными «нитеями света», и, возвращаясь, приносили с собой откровения о том, что происходило в мире за пределами.» [\[3, с. 207\]](#).

20. 2012 г. Уичоли (Мексика), Навахо, Юто-ацтеки, (США): «Человек, который создает узоры для росписи пряжей, должен действовать исходя из каких-то шаманских или визионерских способностей.» [\[6, с. 88\]](#). «Цвет в рисунках из пряжи может быть представлением визионерского языка, переживаемого шаманом.» [\[6, с. 212\]](#).

21. 2015 г. Навахо (США), народы Центральной и Южной Америки: «До того, как песчаная живопись навахо стала художественным товаром, продаваемым туристам, она была центральным элементом шаманского исцеления. В церемониях исцеления, подобных церемониям других коренных народов, шаман или хатаали (знахарь) создавал изображение, используя священные цвета: белый, синий, желтый, черный и красный. Изображения, нарисованные песком, требуют пристального внимания хатаали, поскольку небольшая ошибка может привести к вреду, а не к исцелению». После завершения пациенту было поручено сесть на готовую картину из песка.» [\[21, с. 35\]](#).

Таким образом, представлен период в более, чем сто лет, в течение которого антропологи и этнографы жили среди аборигенов по всему миру и подробно описывали быт народов. Авторы статьи исследовали труды, в которых зафиксирован визионерский характер искусства, то есть происходящий из шаманского транса. Были выбраны самые

представительные цитаты. В итоге авторы пришли к выводу, что антропоморфные и зооморфные изображения, а также орнамент у аборигенных народов имеют своим источником измененное состояние сознания (шаманский транс). Даже в обычном состоянии сознания эти люди способны совмещать иконические образы и энтоптики, увиденные ранее в трансе [\[22\]](#).

III. Антропологические и этнографические исследования, представляющие наибольшую ценность для искусствоведов

Авторы рекомендуют обратить особое внимание на указанные ниже значимые для искусствоведов труды, посвященные исследованию феномена визионерского искусства аборигенов разных стран мира.

Херардо Райхель-Долматофф «Шаман и ягуар» [\[5\]](#). Автор подробно изучал фосфены, их механизм появления у человека, описал способность народа тукано видеть и зарисовывать фосфены, находясь не только в измененном, но что важно, и в обычном состоянии сознания. В книге зафиксирована эта уникальная способность, которая сохранилась у некоторых аборигенных народов и по сей день. Она объясняет происхождение современного орнаментального искусства у некоторых коренных народов мира.

Херардо Райхель-Долматофф «За Млечным путем» [\[4\]](#). В ходе этнографических исследований среди индейцев колумбийской Амазонии, начатых в начале 1980-х и продолжавшихся в течение многих лет, собрал большой объем информации из первых уст о трансом происхождении образов и символики в искусстве аборигенов. В книге представлен ряд цветных фотографий, сделанных индейцами тукано, на которых они рисуют свои трансомые видения. Рисунки сопровождаются комментариями, сделанными самими индейцами.

Хоуп МакКлин «Шаманское зеркало: визионерское искусство уичолей» [\[6, 2012\]](#). Это уникальная книга, которая посвящена шаманскому искусству уичолей. Автор жила среди уичолей, выучила их язык. В книге дается подробное объяснение значений образно-знакового языка, технологии, материалов. Также описывается процесс получения визионерского опыта художниками-шаманами. Особенно ценны зафиксированные беседы с самими шаманами-художниками.

Пирс Витебский «Оленные люди. Жизнь с животными и духами в Сибири» [\[23\]](#) и «Шаман» [\[18\]](#). В последние годы в своей научной деятельности Пирс Витебский изучал якутов, эвенков, канадских инуитов, чукчей, нанайцев, тлинкитов (Аляска, Канада), эскимосов Гренландии. Автор выучил языки этих народов, отказавшись работать через переводчика. В книге собраны зарисовки духов, сделанные шаманами.

Дэвид С. Уайтли [\[13\]](#), профессор Института исследований наскального искусства при Университете Витватерсранд. Автор является признанным специалистом в области антропологии и археологии, особенно известным своими работами по изучению шаманского происхождения наскальных рисунков.

Робин Ридингтон «Тропа в небеса» [\[17\]](#). Это ученый, изучавший шаманизм арктических народов (инуитов арктической части Канады и западной части Аляски). Книга показывает мышление аборигенов и отличное от европейского понимание песни и танца.

Песни которые они поют – это песни визионеров, полученные из другого мира, например, от животных. Данная исследовательская работа приобретает особую значимость ввиду недостаточной изученности арктического пояса, обусловленной его географической отдалённостью и суровыми климатическими условиями.

Павел Валерьевич Берснев. Энциклопедия шаманской мудрости^[1]. Российский антрополог, религиовед, этнограф, известный специалист в России по исследованию традиционных архаических культур. Ученый исследует шаманизм и его связь с искусством, изучает шаманизм в Перу, в Бразилии, в Мексике. Периодически живет среди этих народов. Подробно изучает трансовое происхождение орнамента Шипибо-Конибо и индейцев Уичолей.

Заключение:

Данная статья является попыткой авторов внести свой вклад в составление источниковой базы для дальнейших исследований аборигенного искусства. Авторами было изучено большое количество (около ста) антропологических и этнографических трудов за период более ста лет. Географический охват изученных трудов – почти все континенты. Поскольку в зарубежной науке существует огромный массив знаний о визионерской природе аборигенного искусства, их необходимо интегрировать в российское искусствоведение.

Более того, авторы пришли к логическому выводу: если искусство аборигенных народов с шаманской культурой во всем мире является визионерским (то есть имеет своим источником измененное состояние сознания, или шаманский транс), следовательно, и у коренных народов Северо-Востока и Дальнего Востока России искусство тоже может иметь визионерское происхождение. В настоящее время в России проверить это на практике, применяя методологию нейропсихологической модели происхождения искусства, сложно по причине ассимиляции местных народов в нескольких поколениях, утраты языков, отсутствия традиционного уклада жизни и исчезновения шаманской традиции. Однако, вполне вероятно, что современные науки, исследующие мозг и нервную систему человека, смогут провести такие исследования, а возможно, что подобные исследования уже идут. Выявление документальных свидетельств визионерских аспектов народного искусства регионов Северо-Востока и Дальнего Востока России способно существенно расширить исследовательские перспективы отечественной этноискусствоведческой дисциплины.

Библиография

1. Берснев П. В. Энциклопедия шаманской мудрости. М.: ООО "Издательство "Пальмира", АО "Т8 Издательские Технологии", 2017. – 235 с.
2. Lewis-Williams D., Pierce D. Inside the Neolithic Mind: Consciousness, Cosmos and the Realm of the Gods. New York: Thames & Hudson, 2012. – 211 p.
3. Lewis-Williams D. The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art. New York: Thames & Hudson, 2011. – 492 p.
4. Reichel-Dolmatoff G. Beyond the Milky Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, University of California, 1978. – 214 p.
5. Reichel-Dolmatoff G. The Shaman and the Jaguar. Philadelphia: Temple University Press, 1975. – 429 p.
6. MacLean H. The Shaman's Mirror: Visionary Art of the Huichol. Austin: University of Texas Press, 2012. – 357 p.

7. Whitley D. S., Whitley T. K. A Land of Vision and Dreams: Contemporary Issues in California Archaeology. 2012. – 396 p.
8. Whitley D. S. Ethnographic Interpretation of the Shooting Gallery, Mount Irish and Pahroc Rock Art Acecs. 2015. – URL: https://www.academia.edu/14719084/ETHNOGRAPHIC_INTERPRETATION_OF_THE_SHOOTING_GALLERY_MOUNT_IRISH_AND_PAHROC_ROCK_ART_ACECS_2015.
9. Teit J. A. A Rock Painting of the Thompson River Indians. British Columbia // Bulletin of the American Museum of Natural History. 1896. – Vol. 8, No. 12. – 230 p. – URL: https://archive.org/details/cihm_16241/page/n9/mode/2up.
10. Keyser J. D., Whitley D. S. A New Ethnographic Reference for Columbia Plateau Rock Art: Documenting a Century of Vision Quest Practices // Antiquity. 2003. – Vol. 77, No. 296.
11. Benedict R. F. The Concept of the Guardian Spirit in North America. Memoirs of the American Anthropological Association, 29. Lancaster, Pa, 1923. – 97 p.
12. Kroeber A. L. Handbook of the Indians of California. Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, Bulletin 78. Washington: Government Printing Office, 1925. – 995 p.
13. Whitley D. S. Cognitive Neuroscience, Shamanism and the Rock Art of Native California // Anthropology of Consciousness. 1998. – Vol. 9, No. 1. – P. 22-37.
14. Barbeau M. Indian Days on the Western Prairies. National Museum of Canada Bulletin, 163. 1960. – 238 p.
15. Teit J. A. The Salishan Tribes of the Western Plateau // American Ethnology Annual Report, 45. 1895. – P. 23-396. – URL: https://archive.org/stream/cbarchive_121802_thesalishantribesofthewesternp1895/thesalishantribesofthewesternp1895_djvu.txt.
16. Gebhart-Sayer A. The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context // Journal of Latin American Lore. 1985.
17. Ridington R. Trail to Heaven: Knowledge and Narrative in a Northern Native Community. Iowa City: University of Iowa Press, 1992. – 646 p.
18. Vitebsky P. The Shaman. Boston – New York – Toronto – London: Little, Brown and Company, 1995. – 192 p.
19. Irwin L. The Dream Seekers: Native American Visionary Traditions of the Great Plains. Norman: University of Oklahoma Press, 1996. – 152 p.
20. Irwin L. Sending a Voice, Seeking a Place: Visionary Traditions Among Native Women of the Plains // Dreams: A Reader on the Religious, Cultural, and Psychological Dimensions of Dreaming. College of Charleston, 2001.
21. Sirko R. The Artist and the Shaman: Seen and Unseen Worlds // Inner Visions: Sacred Plants, Art and Spirituality. An Exhibition of Art Presented by the Brauer Museum. Curated Brauer Museum of Art. Valparaiso University, 2015.
22. Ишкова Е. В., Чернова А. В. Практики шаманизма как источник орнаментов в культуре народов Северо-Востока России // Научный аспект. 2023. – № 11. EDN: RJTROV.
23. Vitebsky P. The Reindeer People: Living with Animals and Spirits in Siberia. Boston – New York: Houghton Mifflin Company, 2005. – 502 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования статьи является представления о визионерском искусстве

аборигенных народов в зарубежных научных трудах. Авторы статьи достаточно подробно разбирают сам термин «визионерское искусство», который для российской искусствоведческой литературы является малоупотребительным понятием, как и шаманизм, с которым тесно связано визионерское искусство.

Методология исследования основана на систематическом обзоре зарубежных исследований визионерского искусства аборигенных народов. Авторами было проанализировано около сотни текстов, которые были в хронологическом порядке систематизированы и обобщены на предмет концептуальной интерпретации визионерского искусства. Можно утверждать, что авторами были применены к анализу текстов элементы мета-анализа. Систематизация текстов крайне интересная и сам принцип организации научных работ может быть применен и к другим темам и проблемам.

Новизна работы определяется самим предметом исследования – визионерским искусством как частью шаманизма. Для отечественного искусствоведения эта тема экзотична и мало изучена. Поэтому материалы работы крайне интересны и могут быть востребованы на волне роста популярности искусства коренных народов, локальных народных промыслов и пр. Однако необходимо отметить, что заявление авторов о том, что в отечественном искусствоведении отсутствуют систематические исследования визионерского искусства из-за того, что «шаманизм в нашей стране был долгое время запрещен». Все-таки причина игнорирования шаманизма искусствоведами, да и многими другими гуманитарными дисциплинами более сложная. И для авторов будет новым исследовательским рубежом – разобраться в причинах этого игнорирования.

Стиль работы сугубо научен, выводы логичны и обоснованы. Структура текста так же не вызывает сомнения, в статье представлены все необходимые для научной статьи разделы. Содержание работы полностью соответствует названию. Авторы последовательно излагают свои идеи. В начале работы они предлагают подробный анализ нейропсихологической теории возникновения искусства, а затем переходят непосредственно к систематическому представлению концепций визионерского искусства за последнее столетие. Помимо систематизации зарубежных исследований аборигенного искусства авторы приводят краткий обзор наиболее ценных с их точки зрения антропологических и этнографических, которые могут быть ценны для искусствоведов. Вообще в работе присутствует мощный просветительский посыл – авторам явно хочется расширить и предметную, и источниковедческую базу российского искусствоведения. Такая позиция не может не вызывать уважения.

Библиография статьи обширна и полностью отражает содержание работы. Выводы статьи, несомненно, имеют научную ценность, вносят существенный вклад в развитие российского искусствоведения, предлагая новый предмет исследования. Понимая всю сложность современного изучения объектов визионерского искусства, авторы предлагают перспективы исследований связать с междисциплинарным подходом, что так же обогащает исследовательский потенциал искусствоведения.

Статья полностью соответствует требованиям, предъявляемым научным публикациям.

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Саяпин В.О. Повторение и различие: философия Жюль Делеза в свете учения Жюльбера Симондона //

Философия и культура. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.11.75636 EDN: CNRAVD URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75636

Повторение и различие: философия Жюль Делеза в свете учения Жюльбера Симондона

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



[Статья из рубрики "Рубежи и теории познания"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.11.75636

EDN:

CNRAVD

Дата направления статьи в редакцию:

25-08-2025

Аннотация: Статья посвящена систематическому анализу творческой рецепции и фундаментальной трансформации наследия Жюльбера Симондона в философском проекте Жюль Делеза. Цель исследования заключается в демонстрации того, что онтология процесса, разработанная Симондоном в противовес субстанциальной метафизике и гилеморфической схеме, выступила для Делеза ключевым онтологическим фундаментом. В работе доказывается, что такие концепты Симондона, как индивидуация, доиндивидуальное поле, метастабильность и трансдукция, были не просто заимствованы, но подвергнуты радикальной теоретической переработке. В результате этой операции они были масштабированы с уровня описания конкретных физико-биологических процессов до уровня универсальной онтологии, которая и легла в основу делезовской метафизики различия. Кроме того, Делез трансформирует симондонианский метод «начала с середины» в трансцендентальную логику синтеза, а интенциональное понимание пространства-времени он видоизменяет в учение о пространственном аспекте

интенсивного и чистой форме времени. Методологический подход исследования базируется на последовательном применении взаимодополняющих методов: текстуального и концептуально-генетического анализа для выявления и прослеживания трансформации ключевых понятий Симондона в системе Делеза. Дополнительно используются компаративный анализ и философская герменевтика для выявления зон расхождения и интерпретации системных последствий выявленных заимствований. Такой синтетический подход позволяет не только констатировать влияние, но и раскрыть его творческий, конструктивный характер в становлении метафизики различия. Актуальность и новизна исследования определяются необходимостью преодоления упрощенного прочтения, влияния Симондона на постструктуралистскую мысль как одного из многих источников. В отличие от существующих подходов в данной статье рецепция осмысливается как системообразующий акт, в котором происходит не заимствование терминов, но онтологическое переоснащение всего делезовского проекта. Научная новизна заключается в последовательном выявлении трех уровней трансформации: 1) онтологического (обобщение доиндивидуального до виртуального как универсального принципа дифференциации); 2) методологического (превращение трансдукции в трансцендентальный эмпиризм и синтез времени); 3) пространственно-временного (переход от относительных параметров процесса к абсолютным условиям мыслимого как такового). Таким образом, статья вносит вклад в более глубокое понимание генеалогии ключевых концептов современной философии и открывает перспективы для их применения в областях спекулятивного реализма, философии техник и новых материализмов.

Ключевые слова:

Делез, Симондон, индивидуация, различие, повторение, виртуальное, доиндивидуальное, метастабильность, трансдукция, онтология процесса

Введение

Философский проект французского мыслителя, представителя континентальной философии Жюль Делеза (1925–1995)^[1,2] представляет собой радикальную посткантовскую «революцию», которая, приняв строгую критику Иммануилом Кантом (1724–1804) трансцендентных иллюзий традиционной метафизики (Я, Мира и Бога) не возвращается к догматизму, а совершает решительный поворот к имманентности. Вместо воссоздания метафизики единства Делез постулирует существование трансцендентального поля, понимаемого как имманентный и дифференцированный план безличных индивидуаций и доиндивидуальных сингулярностей. Этот фундаментальный сдвиг означает отказ от поиска первоначал и конечных причин в пользу анализа непрерывного процесса гетерогенеза, постоянного производства нового и иного. Новаторство Делеза проявляется в разработке целого ряда инновационных концептов: его философия настойчиво требует начинать с середины, мыслить в терминах множественностей, разрабатывая новую логику и метафизику, основанную на примате различия, переосмысливая пространство как интенсивное, а время – как чистую и пустую форму.

Однако генеалогия этих концептов уходит корнями в глубоко оригинальную теорию «индивидуации» его соотечественника, мыслителя техники и технологических новшеств

Жильбера Симондона (1924–1989)^[3,4,5,6], которая вовлекает в себя всю философию. Симондон совершил радикальный переворот, подвергнув критике традиционный подход к принципу индивидуации, который соотносился с уже готовым индивидом. Вместо этого он предложил понимать индивидуацию как непрерывный процесс, где индивид совпадает во времени со своей фазой индивидуации и является не только ее результатом, но и «индивид-средой». Этот отказ от классической метафизики субстанции в пользу философии становления требует и принципиально иного генетического, а не рефлективного подхода, который смещает акцент с поиска неизменной сущности на анализ непрерывного процесса генезиса. Важным концептом такой процессуальной онтологии, как демонстрирует Симондон, становится метастабильное доиндивидуальное бытие – неравновесное состояние, насыщенное внутренними напряжениями, потенциалами и асимметричными различиями, которое служит условием возможности любой актуализации. Именно эта изначальная метастабильность, понимаемая как состояние продуктивного конфликта и неразрешенной энергии, объясняет возникновение нового. Индивид никогда не является готовым тождеством, а представляет собой лишь временную фазу в непрерывном процессе индивидуации или, по-другому, частичное разрешение исходных несовместимостей системы. Поэтому становление мыслится не как развертывание предзаданной формы, а как имманентный фазовый переход, постоянно порождающий новые реальности и одновременно воспроизводящий доиндивидуальное поле как неиссякаемый источник потенций. Такой подход позволяет преодолеть традиционные оппозиции формы и материи, утверждая примат отношения над элементом, а понятия процесса – над «готовым» индивидом.

Вместе с тем, несмотря на огромный потенциал этой концепции, долгое время наследие Симондона рассматривалось либо в узком контексте философии техники, либо исключительно как источник вдохновения для философии различия Делеза. Однако по мере роста признания его оригинальности становится необходимым критический анализ, отделяющий его идеи от поспешного отождествления с категориями Делеза. Хотя оба мыслителя внесли решающий вклад в теорию онтогенеза, настаивая на динамическом и процессуальном аспекте становления, между ними существуют фундаментальные расхождения. Если Симондон понимает индивидуацию как трансдуктивное разрешение имманентных напряжений метастабильной системы, приводящее к появлению новых уровней организации, то Делез акцентирует радикальное высвобождение различия, направленное на преодоление любых устойчивых форм. Поэтому у Симондона различие служит двигателем усложняющейся координации элементов, тогда как у Делеза оно становится силой творческого распада установленных структур. Это противопоставление конституирует не просто различные методологические подходы, но и фундаментально различные онтологические установки: поэтапное становление против непрерывного творения.

Актуальность сравнительного исследования учений Симондона и Делеза заключается в необходимости прояснения характера их интеллектуальной преемственности. Неоспоримое влияние Симондона на Делеза требует не простого выявления заимствований, но анализа того, как идеи первого были творчески переосмыслены, трансформированы и встроены в совершенно иную философскую архитектуру. Сравнительный подход позволяет сфокусироваться на этом напряжении между наследованием и радикальным отличием, что дает ключ к более глубокому пониманию онтологических оснований как философии различия Делеза, так и оригинального проекта Симондона. В этом контексте творческий конфликт между симондонианской трансдукцией и делезовской инволюцией предстает тем интеллектуальным «горнилом», в результате которого возникает не только новое прочтение наследия Симондона, но и

формируются контуры радикально новой метафизики XXI века. Вот почему задача заключается не в том, чтобы просто указать на заимствования, а в том, чтобы выявить сам механизм философского творчества, посредством которого наследие Симондона было не просто усвоено, но «взорвано изнутри», став фундаментом для метафизики различия и множественности. В этой связи симондонианские концепты трансдукции и доиндивидуального стали для Делеза не объектом заимствования, а своего рода философским катализатором, позволившим переплавить саму структуру метафизического мышления. Через радикальную деформацию и гиперболизацию симондонианских интуиций Делез совершил переход от онтологии относительно устойчивого становления к метафизике абсолютной процессуальности, где различие больше не нуждается в разрешении, оно становится единственным законом бытия. При этом поразительно, но даже в эпоху цифровой эрудиции статья о Делезе в «Википедии» хранит полное молчание о Симондоне, словно философский «алхимик», превративший «свинец» традиционной метафизики в «золото» различия, действовал в интеллектуальном вакууме, а не радикализировал наследие своего гениального предшественника.

Жиль Делез и Жильбер Симондон: парадигмы индивидуации

В истории философии второй половины XX века диалог Делеза с наследием Симондона представляет собой уникальный случай не прямого заимствования, а глубокой концептуальной «трансплантации». Если большинство современников видели в Симондоне оригинального, но узкоспециализированного мыслителя техники и индивидуации, то Делез распознал в его философских изысканиях и прежде всего в работе «Индивид и его физико-биологический генезис» (1964)^[4] грандиозный онтологический проект, способный взорвать изнутри традиционные категории западной метафизики. Делез не просто использует отдельные понятия Симондона, а он осуществляет их «детерриториализацию» и «деиндивидуализацию», встраивая симондонианскую проблематику индивидуации в «сердцевину» собственной философии различия, тем самым радикализируя и трансформируя оба мыслительных поля. Иными словами, «ядро» концептуальных инноваций Делеза заключается в специфическом режиме продуктивного прочтения Симондона, который можно определить как стратегическую апроприацию. Делез – не экзегет, но интерпретатор, использующий сложную архитектуру симондонианской процессуальной онтологии в качестве каталитического механизма для генерации собственных понятий, что приводит к их фундаментальной трансформации и открытию новых философских перспектив. То есть Делез осуществляет радикальный пересмотр ключевых положений западной метафизики, не следуя букве своего предшественника, но творчески разрабатывая имплицитный потенциал его онтологии.

Чтобы понять масштаб этой инновации, необходимо выйти за рамки простого перечисления заимствований (доиндивидуальное, трансдукция, метастабильность) и увидеть их системообразующую роль. Симондонианская критика гилеморфизма и его процессуальная онтология, где любая индивидуальность есть лишь временный эпизод в жизни доиндивидуального поля, становится для Делеза ключом к преодолению платонизма и гегельянства. При этом эта симондонианская онтология предоставляет Делезу фундаментальный инструментарий для радикальной ревизии классических метафизических категорий. Благодаря этому категории «различие» и «становление» обретают статус фундаментальных онтологических принципов, чья имманентная динамика заключается в перманентном преодолении метастабильных состояний реальности через их непрерывное разрешение. В результате апроприация идей Симондона позволяет

Делезу конституировать не просто новый понятийный аппарат, но и новую онтологическую парадигму^[7,8,9]. В ее рамках универсум интерпретируется не как совокупность данных субстанций, но как неиссякаемый потенциал перманентного творчества. То есть в данном случае универсальный процесс индивидуации находит свое концептуальное выражение в таких понятиях, как середина, ризома, тело без органов, виртуальное, мембрана, модуляция, кристалл и т.д.

Итак, важным аспектом философского метода Делеза является принципиальная изменчивость и динамизм его концептов, что находит глубокие параллели в процессуальной онтологии Симондона. Как показывает эволюция понятия «интенсивность» от его связи с глубиной^[1] до ассоциации с поверхностью^[2] и, наконец, до событий на «теле без органов»^[10] – концепты у Делеза лишены статичной идентичности. Их тождество является вторичным эффектом непрерывного процесса их собственного становления, что перекликается с симондонианским пониманием индивидуации как перманентного разрешения метастабильных состояний^[6]. Данный методологический императив принципиально исключает возможность фиксированной позиции. Поскольку мысль понимается как имманентная процессуальность, а продуцируемые ею концепты обладают внутренней способностью к самостоятельной дифференциации, актуализируя новые компоненты и модусы в зависимости от специфики проблемных полей и метастабильных контекстов. Это находит подтверждение в том, что даже в соавторстве с Ф. Гваттари (1930–1992), например, понятие «тела без органов» никогда не понималось ими идентично, порождая накопление бифуркаций и траекторий^[11, p.239].

Данный методологический принцип вторит историко-философской практике Делеза, для которой концепты, подобно платоновским «идеям» или кантовским «категориям» не являются вневременными сущностями, но создаются и трансформируются в ответ на конкретные проблемы. В каком-то смысле Делез привносит в философию трансформацию, которая произошла в геологии с открытием «глубинного времени». Гора Эверест, хотя и кажется «объектом», на самом деле является продолжающейся актуализацией сложного комплекса процессов, включающего в себя складчатость земной коры, давление Индийской тектонической плиты на Евразийскую плиту, эрозию и оледенение Гималайского хребта и т.д. Концепции Делеза имеют схожий статус, что делает чтение его работ особенно сложным. Никогда не бывает достаточно определить концепцию. Нужно рассмотреть ее структуру, проследить за ее движениями, наметить ее траектории, проследить за ее становлением. Вот почему, согласно логике Делеза, нет ничего, будь то вещь или мысль, что не теряло бы своей идентичности, когда обнаруживается пространство и время своего собственного генезиса. Это значит, что каждая тождественность лишь видима и относительна, будучи продуктом вторичного мощного синтеза, который, однако, не осуществляется ни нами, ни вещами, но происходит в глубине всякого мыслимого и всякого протяженного в том дифференциальном элементе, из которого проистекает и пространство, и время.

Здесь время у Делеза перестает быть внешней рамкой для концептов, превращаясь в их имманентное условие, внутренний двигатель генезиса и трансформации. Наиболее системно эта идея развернута в учении о трех синтезах времени^[1]. Первый синтез – настоящее – рождается из пассивного повторения, порождая привычку. Это время тела и его ритмов, где одно мгновение («тик») ожидает другое («так»), сплетая «живое настоящее». Это «время-круг», всегда вращающееся вокруг актуального «сейчас». Второй синтез укореняет время в чистом прошлом, виртуальном и тотальном архиве,

который никогда сам не был настоящим. Актуальное настоящее является лишь его самым узким и поверхностным срезом. Это «время-свиток», гигантский онтологический горизонт (в духе Бергсона)^[12], коэкстенсивный бытию как таковому. Наконец, третий синтез – это радикальное будущее, пустая форма времени. Его функция – не продолжать прошлое, а взрывать его, творя абсолютно новое. Это время «катастрофы» и решений, которое раскалывает настоящее и освобождает становление от диктата сложившихся привычек. Именно из динамики этих трех синтезов и проистекают два фундаментальных образа времени: Хронос и Эон. Хронос – это воплощение первого синтеза, царство телесных настоящих, наполненных действиями и страстями. Эон – это порождение второго и, главное, третьего синтеза: чистая бестелесная линия, где настоящее дробится до небытия, уступая место вечному движению прошлого и будущего^[2,с.15], «царству событий-эффектов». В итоге учение о трех синтезах раскрывает внутренний механизм времени, в то время как пара Хронос и Эон описывает его внешние феноменологические проявления. Если Хронос – это наполненность реальностью, то Эон – ее пустая безграничная рамка, чистая прямая, вдоль которой распределяются события. Именно в измерении Эона разворачивается подлинное событие. Оно никогда не тождественно своему актуальному воплощению в телах и положениях вещей (это сфера Хроноса), а существует как бесстрастный эффект, вечный вопрос: «Что только что случилось?» и «Что вот-вот произойдет?». Событие в его чистоте никогда не происходит «сейчас» – оно всегда уже случилось или еще только грядет. Эта парадоксальная природа делает его вечным, подобно смерти, которая как событие всегда либо уже наступила, либо ожидается, но никогда не совпадает с самим моментом умирания. Все частные события коммуницируют друг с другом на этой линии Эона, образуя единое событие, поле вечной истины и сингулярностей. Поэтому время у Делеза радикально двойственно: это и плотная ткань настоящего (Хронос) и бездна, в которой настоящее дробится и рассеивается в бесконечном кружении прошлого и будущего (Эон).

Такой подход позволяет Делезу мыслить концепты не как застывшие сущности, а как события, процессы непрерывной дифференциации и актуализации виртуального содержания в соответствии с меняющимися проблемными конфигурациями. Эта темпоральная структура концепта находит прямое соответствие в симондонианской теории «индивидуации», где любое устойчивое образование понимается как временное разрешение метастабильной ситуации^[5,р.24]. Более того, такая ситуация постоянно вовлечена в процесс доиндивидуального поля. В итоге наследие Симондона с его акцентом на доиндивидуальном поле потенциалов^[6,р.327] и непрерывности процесса индивидуации^[6,р.31] предоставляет онтологический фундамент для понимания самой возможности такого делезовского философского осмысления. В этой связи мысль становится экспериментом по созиданию нестабильных и вариативных концептуальных образований.

Однако понятия никогда не возникают произвольно. Они формируются как ответ на изменяющиеся проблемные контексты и эволюционирующие вопросы. Сократ, как известно, задал определенный вектор развития философии, утвердив примат вопроса «Что есть...?», который имплицитно предполагает существование неизменной сущности явлений. Он часто высмеивал тех, кто, пытаясь определить понятие, подменял сущность примерами: например, называл прекрасной девушку в ответ на вопрос о природе красоты, подобно тому, как бессмысленно указывать на конкретный справедливый поступок, пытаясь объяснить саму суть справедливости. Платон систематизировал этот подход, противопоставив «подлинный» вопрос о сущности («Что есть...?») всем другим вопросам, объявив их второстепенными. Но сама легитимность вопроса «Что есть...?»

остается проблематичной даже в контексте поиска сущности. Однако делезовское философское осмысление заключается именно в радикальной критике этого вопроса и переосмыслении диалекты «вопрос-проблема» как фундаментального условия мысли. Как известно, философ традиционно понимается как друг мудрости, добровольно стремящийся к истине через диалог и совместное исследование. Но, как отмечает Пруст (и вслед за ним Делез), подлинный поиск часто похож не на дружескую беседу, а на переживания ревнивого любовника, который сталкивается с проблемой не через вопрос о сущности ревности, а через конкретные обстоятельства: «Что случилось?», «Когда?», «Где?», «С кем?», «Почему?». Именно эти «нефилософские» вопросы, отвергаемые платоновской традицией, и оказываются ключом к реальной проблематизации [\[13, с. 28-40\]](#).

Отсюда следует, что критика Делезом классической модели вопроса «Что есть...?» представляет собой фундаментальный пересмотр не только эпистемологических, но и онтологических оснований философии. Отвергая сократо-платоновский приоритет поиска сущности, Делез вслед за Симондоном смещает акцент на проблемное поле как первичную реальность. Для Симондона индивидуация всегда начинается с метастабильного состояния системы, то есть с проблемной ситуации, содержащей в себе напряжение и потенциал к трансформации [\[6, p. 30-32\]](#). Аналогично, Делез утверждает, что мысль рождается не из стремления к абстрактной истине, а из насущной необходимости ответить на проблему, которая «насилует» мысль, вынуждая ее к творчеству. Таким образом, вопрос «Что есть...?» уступает место вопросам «Как?», «Когда?», «При каких условиях?», которые позволяют схватить не сущность, а модусы существования и процессы становления в их сингулярности. В этом случае онтологический статус проблемы у Делеза напрямую коррелирует с симондонианской концепцией «доиндивидуального поля». Проблема – это не субъективный недостаток знания, а объективная структура реальности, ее имманентное и нередуцируемое измерение. Подобно тому, как у Симондона доиндивидуальное содержит в себе метастабильные потенциалы, неразрешенные аффекты и различия, требующие операции «актуализации» через процесс индивидуации [\[4, p. 25-28\]](#), у Делеза проблема содержит в себе сингулярности, а именно ключевые точки, определяющие потенциальные траектории ее разрешения. Это позволяет сравнить проблему с дифференциальным уравнением, которое, не имея готового решения, определяет поле возможных интегральных кривых [\[14, p. 220-223\]](#). Реальность, таким образом, имеет не субстанциальную, а проблематическую природу: бытие есть всегда бытие, находящееся в проблемном поле и существующее в режиме метастабильности, а также в непрерывном становлении.

Поэтому философские концепты, научные функции и художественные образы возникают, согласно логике Делеза, как акты решения таких объективных проблем. Однако эти решения не отменяют проблему, но, напротив, раскрывают ее богатство, порождая новые вопросы и новые становления. Этот процесс напрямую перекликается с симондонианским пониманием трансдукции – операции, которая, разрешая метастабильность, порождает новую динамичную структуру, не будучи детерминированной, заранее данными формами [\[6, p. 45-48\]](#). Концепт, таким образом, есть не представление сущности, а трансдуктивный ответ на проблему, который сам становится событием в мысли и в мире. Философия, следовательно, оказывается не любовью к мудрости, а дисциплиной творчества проблем, а ее концепты – не определениями, а инструментами их непрерывного переосмысления и усложнения, укорененными в самой динамике бытия.

Вместе с тем трансцендентальный эмпиризм, или, по-другому, имманентная онтология

Делеза, заключается в радикальном пересмотре самого способа философского начинания, *согласно которому подлинная мысль всегда стартует из «середины» (milieu), а не из архэ (начала) или телоса (конца)*. Вопреки телеологическим интерпретациям, приписывающим философии стремление к некому идеальному финалу и в противовес поиску неизменных первоначал, Делез настаивает на имманентности философского процесса. Эта позиция находит мощную поддержку в процессуальной онтологии Симондона, где любое индивидуальное существование возникает из метастабильного доиндивидуального поля и постоянно пребывает в процессе трансдуктивного становления [\[6, p.30-32\]](#). Философия, таким образом, оказывается не поиском оснований или целей, а практикой ориентации внутри непрерывно изменяющегося проблемного поля, своеобразной «номадологией» мысли. Ярким примером такого подхода служит делезовское прочтение Баруха Спинозы (1632–1677) [\[15\]](#), где акцент смещается с субстанции как первоначала на «имманентную плоскость», на которой располагаются все модусы – тела, умы, аффекты [\[16, p.122\]](#). Эта «плоскость» – своего рода «мембрана» или «поверхность», и становится главным объектом его интереса, отменяя иерархию между основанием и производным. Именно концепт «плоскости» образует ядро теории смысла Делеза. Эта «плоскость» становится центральной идеологемой его мысли, противостоящей классической метафизике с ее тягой к фундаментализму, поиску «предельных оснований» (первопринципов, абсолютов, первоэлементов). Такая «плоскость» не задана извне, но постоянно составляется и перестраивается через взаимодействие сингулярностей, подобно тому, как у Симондона, индивид не предшествует «индивид-среде», а возникает в процессе ее внутреннего структурирования [\[4, p.25-28\]](#). Быть в «середине» – это значит участвовать в этом непрерывном становлении. Иными словами, необходимо отказаться от позиции внешнего наблюдателя в пользу имманентного включения в поле сил и интенсивностей. В этом случае ключевым инструментом такой философии становится концепт «ризомы» – неиерархической ацентрированной структуры, не имеющей ни начала, ни конца, но всегда находящейся «посередине» [\[10, c.28-30\]](#). Ризоматическое мышление отвергает логику линейной детерминации и телеологии, заменяя ее логикой связей, скоростей и интенсивностей. Здесь очевидно влияние Симондона с его акцентом на операциональность и взаимозависимость индивида и ассоциированной с ним среды: подобно тому как технический объект существует лишь в единстве со своей ассоциированной средой [\[3, p.45-48\]](#), философское понятие обретает смысл только в сети своих связей и переходов. В результате философия из дисциплины оснований и целей превращается в практику следования линиям детерриториализации, непрерывного движения внутри имманентного поля проблем.

Что же тогда находится «посередине» у Делеза? В центре философского проекта Делеза, переосмыслившего процессуальную онтологию Симондона, находится понятие «множественности» как фундаментальной единицы реальности. В отличие от субстанциальной или субъектной метафизики, ищущей первоначала в стабильном тождестве, делезовская множественность – это не множество чего-то (частей, элементов, субъектов), а имманентный и самодостаточный процесс дифференциации, чистое движение, лишенное внутреннего единства и внешней цели. При этом, отвергая атомарную модель бытия, где «сложностное» [\[17, c.72, 18, c.16, 19, 20\]](#) сводится к сумме простых элементов, Делез вслед за Спинозой утверждает, что простейшие «тела» – это актуальные и бесконечные множества, не выражимые численно, но существующие как сингулярные распределения интенсивностей и отношений. Эта имманентная онтология находит также прямое соответствие в симондонианской концепции «доиндивидуального

поля» – метастабильной среды, насыщенной виртуальными потенциалами и напряжениями, которые предшествуют трансдуктивной операции и содержат в себе бесконечность возможных траекторий индивидуации. Множественность, таким образом, – это не множество готовых элементов, а имманентный проблемный континуум, из которого лишь временно кристаллизуются индивиды. Операциональную природу множественности Делез раскрывает через аппарат дифференциального исчисления, где отношение $\langle dy/dx \rangle$ описывает не фиксированные величины, а чистую потенциальность становления^[1, с.228-234] – виртуальную структуру сингулярностей, определяющую поле возможных актуализаций. Этот подход напрямую перекликается с симондонианской «трансдукцией» – операцией, которая разрешает метастабильность среды не через внешнюю форму, а через имманентное структурирование, порождающее новую фазу существования вместе с ее собственными операциональными параметрами. Множественность, подобно трансдукции, не подчиняется логике линейной каузальности, но разворачивается как сеть сингулярных точек, каждая из которых действует как условие для разветвления новых серий становления.

Кроме того, такой подход подразумевает и глубокую переориентацию эпистемологии: от редукционистской иерархии наук (от физики к химии и к биологии) к топологии имманентных плоскостей, где каждая наука имеет дело с определенным типом множественностей. Как подчеркивал Раймон Рюйер (1902–1987), а вслед за ним и Делез, реальность состоит не из элементарных «кирпичиков», а из абсолютных форм: молекулярных, клеточных, социальных или ментальных констелляций, каждая из которых обладает собственной нередуцируемой организацией. То есть для Рюйера «абсолютная форма» – это не статичный объект, а самодостаточное целостное и самоорганизующееся единство, обладающее внутренней тематической целостностью и смыслом^[21, p.155]. В этом смысле эти «абсолютные формы» или «абсолютные поверхности» – это и есть делезовские множественности. Здесь реальность для Делеза (вслед за Рюйером) – это не набор частиц, а план имманенции, населенный «ассамбляжами» – самореферентными динамическими формами-констелляциями, каждая из которых обладает собственной жизнью, организацией и логикой становления. Это основа их нередуционистской и неиерархической онтологии. Поэтому эмбриология или квантовая физика оказываются не менее «фундаментальными» чем классическая механика, поскольку имеют дело с сингулярными и виртуальными режимами существования. Онтология множественности стирает традиционную иерархию между науками, заменяя ее картографией имманентных плоскостей, будь то физическая материя, организм или мысль. Каждая из этих плоскостей выражает единый процесс дифференциации, восходящий к симондонианскому доиндивидуальному полю.

Можно отметить, что на протяжении всего своего творчества Делез развивает идею о необходимости новой логики – логики, способной описать множественность и становление, которые являются фундаментом бытия. Если понимать «логику» (логос) широко, как любую систему знаков или символов, то становится ясно, что сам логос представляет собой не нечто единое и неизменное, а множественность с собственной историей и собственными становлениями. Возьмем для примера современную химию: ее сложный язык формул и моделей, описывающий молекулы, радикально отличается от правил традиционной логики. То же самое можно сказать о нотной записи, где эта запись является высокоформализованной знаковой системой со своей собственной «логикой» музыки^[22, p.177-224]. Классическая же логика высказываний – это система, формализующая естественный язык для анализа отношений между суждениями. Она основывается на трех «столпах»: а) принцип тождества ($\langle A = A \rangle$); б) принцип

непротиворечия («А не может быть не-А»); в) принцип исключенного третьего (утверждение может быть либо истинным, либо ложным, третьего не дано). Эта логика требует, чтобы переменная «Х» оставалась неизменной на протяжении всех операций. Но в реальной жизни мы постоянно нарушаем принцип тождества, когда говорим «А есть Б» (например, «небо – синее»). Чтобы «спасти» этот принцип, философии приходилось вводить различие между неизменной субстанцией (само небо) и ее временными атрибутами (синий цвет), а также между субъектом и его предикатами. Не случайно, что подлинная «математизация» природы, лежащая в основе научной революции, стала возможной лишь с появлением совершенно иного типа символики – дифференциального исчисления, созданного Исааком Ньютоном (1643–1727) и Готфридом Лейбницем (1646–1716). Именно дифференциальные уравнения, описывающие не состояния, а изменения и отношения между переменными величинами, стали главным языком законов природы сегодня. Именно поэтому такие мыслители, как Б. Спиноза и Ф. Ницше (1844–1900), избегали говорить о «законах» природы в привычном смысле, так как для них понятие «закона» было связано с социальными и моральными нормами, а не с имманентными силами становления.

Таким образом, делезовские множественности неизбежно требуют нового типа логики. Поэтому проект новой логики у Делеза возникает как прямой ответ на ограниченность традиционной логики тождества, основанной на принципах непротиворечия и исключенного третьего. Эта формальная логика, оперирующая стабильными идентичностями («А есть А»), оказывается неспособной схватить динамическую природу реальности, понятой как непрерывный процесс становления и дифференциации. В поисках адекватного инструментария Делез обращается к математическому символизму, в частности, к дифференциальному исчислению, где отношение « dy/dx » выражает не фиксированную величину, а чистую потенциальность, виртуальное отношение [\[1, с.228-234\]](#), предшествующее актуальным формам. Этот подход находит глубокий резонанс в онтологии Симондона, для которого реальность существует как доиндивидуальное поле. Поэтому новая логика должна быть не логикой готовых форм, а логикой самого процесса формообразования, логикой виртуального. Кроме того, эта логика процесса радикально переориентирует само понимание «законов» природы: они мыслятся не как трансцендентные предписания, а как имманентные правильности, вытекающие из внутренней структуры проблемного поля. Делез, вслед за Соломоном Маймоном (1751–1800) и Альбертом Лотманом (1908–1944) [\[23\]](#), видит в дифференциальных уравнениях не только математический инструмент, но и символизм для выражения диалектики проблемного и решений.

Проблема здесь – это не отсутствие знания, а объективная структура реальности, определяющая поле возможных актуализаций. Это напрямую соотносится с симондонианской трансдукцией. Логика множественности, таким образом, есть логика трансдуктивного движения, которое всегда начинается «посередине», то есть в самом «сердце» проблемной ситуации. Следовательно, новая логика Делеза оказывается топологической и реляционной, а не субстанциальной. Она описывает не свойства объектов, а отношения между сингулярностями, траектории становления и условия консистенции множественностей. Такой подход находит выражение в теории «групп» Эвариста Галуа (1811–1832), где группа уравнения отражает его внутреннюю структуру и условия разрешимости, или в топологии, изучающей инвариантные свойства фигур при непрерывных деформациях. Эта логика отменяет иерархию между науками, поскольку каждая из них, будь то квантовая физика, эмбриология или лингвистика, имеет дело с особым типом множественностей, обладающих собственной нередуцируемой организацией и имманентной «логикой» своего становления, укорененной в едином

доиндивидуальном поле.

В противовес «логицизму», стремившемуся редуцировать математику к логике и, следовательно, к принципу тождества, имманентная онтология Делеза развивается в противоположном направлении, а именно к созданию логики, основанной на концепции «различия». Развивая тезис Бертрана Рассела (1872–1970) о том, что дифференциальное отношение в современной науке заменило старый метафизический «закон причинности», Делез утверждает, что отношение различия (« dx/dy ») онтологически предшествует отношению тождества (« $x = x$ »). Дифференциальное отношение представляет собой третий этап в эволюции понятия отношения [\[14, p.176\]](#): в отличие от дробей, где отношение зависит от определенных значений членов, и алгебраических уравнений, где оно зависит от определяемых значений переменных, дифференциальное отношение (« dx/dy ») существует между исчезающими или бесконечно малыми величинами. Здесь сами члены (dx , dy) не имеют ни определенного значения, ни существования. Они равны нулю по отношению к самим себе (« $dx = 0$ », « $dy = 0$ »), и их отношение формально может быть записано как « $0/0$ ». Однако это отношение не равно нулю. Оно сохраняется как чистое отношение, лишенное своих терминов, и отсылает к третьему члену « z » – конечному пределу, к которому оно стремится. В результате именно отношение, а не тождество терминов, становится первичным: оно определяет актуальный предел (например, касательную к кривой) в процессе своего исчезновения. Эта ранняя динамическая интерпретация исчисления, связанная с актуальной бесконечностью, была впоследствии заменена статической интерпретацией Вейерштрасса (1815–1897) и Рассела, интегрировавшей исчисление в формальную логику отношений и устранившей из него онтологический статус бесконечно малых.

Влияние Симондона на эту конструкцию Делеза является фундаментальным и позволяет перевести математическую метафору в плоскость общей онтологии. Для Симондона всякое устойчивое бытие есть лишь временный результат, а именно «кристаллизованный срез» непрерывного процесса разрешения внутренних напряжений и диссимметрий в доиндивидуальном поле, которое он называет «метастабильным». Это напрямую соотносится с делезовским анализом: подобно тому, как дифференциальное отношение (« dx/dy ») предшествует актуальному пределу (« z »), у Симондона процесс индивидуации онтологически первичен по отношению к индивиду. В итоге делезовские «исчезающие термины» (dx , dy) обретают свой онтологический статус не только как математические виртуальности, но и как доиндивидуальные потенциалы и напряжения, которые еще не обрели структуру, но уже содержат в себе движущую силу для становления актуального. Это позволяет Делезу вслед за Симондоном радикально переосмыслить саму основу логики. Если классическая логика есть логика готовых состояний (тождеств, субъектов, предикатов), то новая, предлагаемая Делезом, – это логика событий становления и операций индивидуации. Дифференциальное отношение становится моделью для понимания того, как из метастабильного (виртуального) поля чистых различий и отношений доиндивидуальной реальности кристаллизуются временные тождества актуального мира. Вместе с тем трансдукция у Симондона, которая последовательно структурирует реальность, переносясь через метастабильную среду и разрешая ее напряжения, является прямой параллелью к движению дифференциального отношения к своему пределу. Следовательно, логика различия – это описание фундаментальной онтологической процедуры, посредством которой реальность непрерывно актуализируется, никогда не совпадая с самой собой в фиксированной точке тождества.

Таким образом, Делез стремится разработать и новую логику «множественности», основанную на концепции «различия», понимаемого как чистое дифференциальное

отношение (dx/dy), которое онтологически предшествует всякому тождеству. Этот проект находит глубокий резонанс и развитие также и в работах Симондона, для которого первичной реальностью является не индивид, а сам процесс индивидуации, то есть доиндивидуальное поле метастабильных напряжений и потенциалов, из которого кристаллизуются временные тождества. Заимствуя эту схему, можно сказать, что делезовское дифференциальное отношение является формальным выражением симондонианского доиндивидуального поля, где чистое отношение (напряжение, диссимметрия) предшествует своим терминам. Эта логика представляет собой радикальный разрыв с традиционной философией субстанции, опиравшейся на понятия тождества, аналогии, противоположности и подобия. Вместо них Делез вслед за Симондоном вводит новый концептуальный аппарат: сингулярность, проблематичное, виртуальность, интенсивность и при этом заимствует и трансформирует идеи из математики (исчисление) и биологии для создания метафизики, адекватной современной науке. Ключевым моментом здесь выступает инверсия аристотелевского принципа различия: у Делеза, как и у Симондона, различие не производно от общности, а, напротив, первично и продуктивно. Подобно трансдуктивному движению у Симондона, оно связывает различное с различным напрямую, без посредничества тождественного, конституируя саму идентичность как вторичный и временный эффект, а именно лишь «фазу» в непрерывном процессе становления.

Итак, что касается переосмысления пространства как интенсивного, а не экстенсивного. Эта концепция, находящая подтверждение в биологии, философии и математике, утверждает, что протяженное количественное и измеряемое пространство (экстенсивное) является не первичной данностью, а производным продуктом, возникающим из глубинного поля интенсивных различий или, по-другому, плоскости имманенции, где из чистой потенциальности разворачивается все реальное. Основное влияние на эту идею оказал также Симондон, чья теория «индивидуации» сместила акцент с «готового» индивида на процесс его становления из доиндивидуального поля потенциалов и напряжений. Для Делеза это поле и есть интенсивное пространство. Ярким примером этому является яйцеклетка, которую Делез вслед за Симондоном описывает как «тело без органов», не организованное единство, а интенсивное поле, определяемое градиентами, порогами и векторами сил. Именно это поле, а не предзаданный план является условием и двигателем морфогенеза, порождающего экстенсивное пространство организма с его органами. Как подчеркивал Симондон, даже сформировавшееся протяженное тело сохраняет топологическую сложность (например, пищеварительный тракт как «инкорпорированная внешность») не сводимую к евклидовой геометрии, что указывает на его интенсивное процессуальное происхождение [\[6,p.225-228\]](#). При этом придание интенсивности трансцендентального статуса вслед за Германом Когеном (1842–1918) [\[24,p.183\]](#) позволяет Делезу рассматривать ее как подлинный принцип генетического конструирования пространства. Интенсивность – это не просто эмпирическое свойство (например, температура), а онтологическая разность потенциалов, «дистанция», которая разрешается в акте протягивания и измерения, порождая экстенсивность. Эта идея множественного генезиса пространства находит прямое применение в социально-политической сфере. Работы Делеза и Гваттари («Капитализм и шизофрения») [\[10,25\]](#) можно прочесть как масштабное исследование того, как разные социальные машины: государство, кочевая военная машина, капитализм продуцируют присущие им типы пространства (полосатое, гладкое, абстрактное).

В результате теория «интенсивного пространства», обогащенная симондонианской

концепцией «индивидуации» предоставляет инструменты не только для понимания биологического или математического генезиса, но и для критического анализа множественных, накладывающихся друг на друга социальных пространств, в которых мы живем. Другими словами, интенсивность у Делеза и Симондона представляет собой фундаментальный онтологический переворот, замещающий собой классические категории тождества, субстанции и формы. Это не просто эмпирическое свойство (например, температура), но само различие в себе, первичная реальность, предшествующая актуализации идентичности. Для Симондона «интенсивность» – это напряжение и потенциал доиндивидуального поля, метастабильное состояние, из которого через процесс трансдукции кристаллизуются временные, относительно устойчивые структуры. Делез, радикализируя этот подход, видит в интенсивности имманентный принцип бытия, «виртуальное» условие всякого генезиса. Это чистое отношение (как dx/dy в исчислении), которое сохраняется даже при исчезновении своих терминов, определяя собой предел («z») к которому стремится система. В итоге «интенсивность» мыслится не как атрибут сущего, а как его глубинное, продуктивное и генетическое условие, смещающее философию от вопросов статичной онтологии к динамическому онтогенезу.

Кроме того, работа интенсивности проявляется как модуляция, а не наложение готовой формы на пассивную материю (гилеморфизм). Этот процесс можно наблюдать в кристаллизации перенасыщенного раствора: небольшое энергетическое воздействие (интенсивный градиент) запускает цепную реакцию, в ходе которой система стремится к разрешению своего внутреннего напряжения, актуализируясь в новую структуру. В связи с этим важным понятием, заимствованным Делезом, у Симондона выступает «кристалл». Как подчеркивал французский философ Ф. Зурабишвили (1965–2006), концепт кристалла занимает центральное место в философии Делеза. При этом если кристалл у Делеза играет роль синтезатора и смыслового узла для его ключевых категорий [\[26, p.20\]](#), то у Симондона он служит базовой моделью трансдукции – процесса, в котором кристаллизация возникает из метастабильной доиндивидуальной среды (насыщенного раствора), обладающей высоким потенциалом. Иницилирующим элементом выступает «зародыш», а именно сингулярность, запускающая процесс структурирования, в ходе которого последовательные молекулярные слои наращиваются, обуславливая друг друга. Поэтому «кристалл» представляет собой результат встречи внешнего фактора и среды, снимающий напряжение между ними через акт конкретизации. Делез, опираясь на эту модель, интерпретирует кристаллизацию как механизм, связывающий контингентность [\[27,28\]](#): индивидуация становится возможной благодаря встрече структурного условия («зародыша») и энергетического условия (среды). Однако реализация этой встречи требует третьего условия – совместимости между ними, при которой структурный фактор обретает статус информации.

В социально-политической сфере у Делеза этот же принцип описывает динамику «желания» и «капитала»: капитализм – это машина, которая парадоксальным образом высвобождает интенсивные потоки (детерриториализацию), чтобы затем ретерриториализировать их в контролируемых условиях. Однако сама эта неустойчивость содержит в себе революционный потенциал, возможность «ускорить процесс» до точки, где система контроля более не сможет ассимилировать порождаемые ею же интенсивности [\[29, p.34\]](#), что приведет к рождению новой конфигурации. Политический вопрос современности, таким образом, заключается не в том, чтобы отвергнуть или бездумно фетишизировать скорость и технологическое ускорение, а в том, чтобы овладеть искусством модуляции интенсивности. Поздний капитализм, по Делезу,

совершил переход от дисциплинарных обществ к обществам контроля, которые работают именно через непрерывную модуляцию аффектов, желаний и социальных отношений, превращая саму жизнь в объект управления. Противопоставить этому можно не консервативное замедление, а иную осознанную модуляцию, направленную на усиление внутреннего резонанса (Симондон) внутри коллективов. Речь идет об изобретении таких технологий и социальных практик, которые не отчуждают, а усиливают способность к трансиндивидуации, создавая условия, при которых интенсивность ведет не к катастрофической деиндивидуализации, а к порождению новых форм общности и жизни. Следовательно, подлинно акселерационистская политика – это не гонка к сингулярности, а стратегическая работа по перенаправлению потоков интенсивности в сторону эмансипаторного и коллективного потенциала.

Подводя предварительный итог, можно сказать, что центральным нововведением Делеза становится радикальная переработка условий возможности нового. Классическая метафизика, восходящая к Лейбницу, рассматривает новое как реализацию уже существующей в возможности и предзаданной формы, процесс, исключая подлинное творчество. Исходя из этого, трансцендентальный эмпиризм Делеза радикально переосмысливает саму природу условия, отказываясь от его понимания как универсальной и неизменной формы. Вместо этого условие становится имманентным, динамичным и гетерогенным полем, той самой плоскостью имманенции, которая не тождественна порождаемым ей актуальным формам. Это поле «виртуального» состоит из сингулярностей, интенсивных различий и доиндивидуальных напряжений, которые действуют как генетические и дифференцирующие силы. Они являются условием реального не как внешний шаблон, накладывающийся на содержание опыта (как у Канта), а как внутренний двигатель его становления, который сам обладает эмпирической интенсивностью, хотя и иного порядка. В результате условие неотделимо от обусловленного, но радикально отлично от него по природе. В этом случае условие, понимаемое как имманентное виртуальное поле сингулярностей и интенсивностей, не существует вне актуализации, то есть вне тех конкретных форм и феноменов, которые оно порождает. Однако его природа коренным образом отличается от природы актуального: если обусловленное существует как оформленное экстенсивное и актуальное состояние, то условие в режиме доиндивидуальных неоформленных потенциалов и «различий-в-себе», которые не могут быть редуцированы к своим актуальным эффектам. Поэтому условие имманентно обусловленному как его генетический и дифференцирующий принцип, но при этом радикально гетерогенно ему по своему онтологическому статусу, подобно тому, как невидимая гравитационная кривизна пространства-времени имманентна траектории движущегося тела, но полностью отлична от него по своей природе.

Отсюда следует, что «виртуальная интенсивность» – это не актуальный объект, а его глубинное невидимое измерение, которое мы можем ощущать, но не можем схватить в готовых категориях. Это и есть «ядро» делезовского проекта: найти в самом сердце эмпирии трансцендентальное поле, которое его порождает, оставаясь при этом столь же реальным, сложным и изменчивым, как и порождаемый им мир. Вот почему актуализация виртуального – это всегда производство нового, где реальное радикально отличается от своего условия, а не является его копией. Этот процесс взаимный: актуальное, возникнув, в свою очередь, модифицирует виртуальное, что создает непрерывный цикл взаимообуславливающих изменений – «чистую форму времени». Этот гетерогенный и динамичный характер основания напрямую перекликается с теорией «индивидуации» Симондона, чье влияние на Делеза здесь очевидно. Доиндивидуальное поле у Симондона – это аналог делезовского «виртуального»: метастабильный резервуар

напряжений и потенциалов, лишенный заранее заданной формы. Процесс актуализации у Делеза – это зеркальная симондонианская трансдукция, операция, в которой структура разрешается не по логике гилеморфизма (наложения формы на материю), а через имманентное нелинейное распространение энергии и информации, порождающее новую организацию. Следовательно, гетерогенность в основании, о чем рассуждает Делез, находит свое основание в конкретно-научной и технологической разработке у Симондона. Оба мыслителя смещают акцент философии с готовых индивидов и тождеств на сам процесс их непрерывного становления, где новое возникает не из логического отрицания или отбора, а из позитивной продуктивной силы самого бытия, понимаемого как дифференциация различий.

Генеалогия понятий: автохтонные линии мысли Жюль Делеза

Несомненно, Делез часто предстает в образе «философа-виртуоза», блистательного исполнителя «философского перформанса», который не просто читает, а заставляет историю философии звучать в совершенно новых, подчас оглушительных тонах через призму собственной философской системы. Однако его подлинная гениальность коренится не в изощренной экзегезе, а в смелом акте творения, создании радикально новой концептуальной онтологии. Ряд ключевых понятий, разработанных им как в «гордом одиночестве», так и в плодотворном сотворчестве с Гваттари, не имеют прямых аналогов в предшествующей философской традиции. Эти «автохтонные линии мысли»: «нонсенс» как парадоксальный двигатель смысла, «ризом» как оружие против иерархий, «тело без органов» как плоскость свободы, «машины желания» как «сердце» производящего бессознательного и «номадология» как стратегия сопротивления формируют каркас уникального философского ландшафта. Этот ландшафт нацелен на тотальное освобождение мысли и жизни от репрезентативных «пут» структурного «гнета» и всех форм тотального контроля, будь то институциональная упорядоченность, тирания означающего или психоаналитическая диктатура Эдипа. Его концепты возникают не через умозрительную переработку прошлого, но через его творческий синтез и глубинное осмысление, рождающее абсолютно новые, «кочующие» понятия, бросающие вызов самой структуре традиционного философского дискурса. Как блестяще демонстрирует сам Делез в своей работе «Логика смысла» (1969) [\[2, с.99-100\]](#), именно нонсенс – этот «эзотерический словарь» философии выступает тем парадоксальным элементом, который взламывает обычную логику и порождает новое мышление. Это не отсутствие смысла, а его «кипящий» источник, принципиально отличающийся от всего, что предлагала философская традиция до него.

Согласно концепции Делеза, «события-эффекты», проявляющиеся на делезовской поверхности, обретают свойство автономии. Эта самостоятельность обусловлена двумя ключевыми аспектами: во-первых, их принципиальной инаковостью по отношению к порождающей их причине, а во-вторых, их соотносительностью с так называемой «квази-причиной». *Эту «квази-причину», лежащую в основе «события-смысла», Делез раскрывает через понятия «парадоксального элемента» и «нонсенса».* В этом случае «парадоксальный элемент» – это уникальная сущность, выполняющая роль вечного двигателя. Его природа двойственна: он одновременно является и словом, и вещью. Его функция заключается в том, чтобы: проходить через разнородные серии, координировать их, а также заставлять их резонировать и сходиться в одной точке или, наоборот, расходиться и ветвиться. То есть этот элемент связан с двумя сериями

одновременно и обладает двумя несводимыми сторонами, которые никогда не приходят в равновесие. Он предстает как избыток и недостаток, как пустое место и сверхштатный объект, как эзотерическое слово и экзотерическая вещь. Этой двойственностью объясняется, почему его всегда обозначают двумя способами: в одной серии это слово = x », в другой – вещь = x [2, с. 92]. В качестве иллюстрации Делез приводит пример Секста Эмпирика о стоиках [30, с. 176], которые использовали лишенное значения слово «блитури» (звукоподражание, уподобленное звучанию лиры) в паре со словом «скиндапсос» (обозначающим машину или инструмент). В результате «блитури» и был тем самым «скиндапсосом». Подобное пустое слово (или эзотерическое слово) может быть выражено и через любое другое, например: это вещь, неслыханное имя, невидимый монстр и прочее [2, с. 92-93].

Отсюда следует, согласно логике Делеза, эзотерические слова обладают двумя степенями, которым соответствуют две фигуры. В первой фигуре такое слово одновременно называет нечто и высказывает свой собственный смысл, что ненормально, поскольку нормальный закон для имен требует, чтобы их смысл обозначался другим именем. Имя же, которое высказывает свой собственный смысл, может быть лишь «нонсенсом». Во второй фигуре функцию выполняет слово-бумажник (например, «злопасный»), которое не нуждается в двух словах, но чьи части образуют альтернативу («злой-и-опасный» или «опасный-и-злой»). При этом все слово целиком высказывает свой собственный смысл и также является нонсенсом, нарушая тем второй нормальный закон имен, согласно которому их смысл не может формировать альтернативу, включающую их самих. Вот почему у нонсенса две фигуры: одна соответствует регрессивному синтезу, другая – дизъюнктивному. Другими словами, в обыденном понимании нонсенс – это бессмыслица, нечто, лишенное смысла. Для Делеза же нонсенс – это особая инстанция, которая не лишена смысла, но и не наделена им напрямую. Он является необходимым условием производства смысла. Нонсенс – это не противоположность смыслу, а его неотъемлемая парадоксальная составляющая. Как пишет Делез: «Нонсенс – это то, что не имеет смысла, но также и то, что противоположно отсутствию последнего, что само по себе дарует смысл. Вот что следует понимать под нонсенсом» [2, с. 99]. То есть он подобен пустой клетке в игре в головоломку, которая, будучи сама по себе ничем, позволяет всем другим клеткам обрести свое место и значение, двигаться и меняться. При этом смысл всегда является производением нонсенса.

Кроме того, необходимо подчеркнуть, что писатель и философ Льюис Кэрролл (1832–1898) [31, 32] и другие авторы «нонсенса» создавали произведения, которые играли с логикой и языком. Однако их творчество чаще рассматривалось как забавная странность, игра или сатира, а не как объект серьезной философской теории. «Знаменитой является и реакция Алисы в ответ на реплику Червонной Королевы, что вначале следует вынести приговор, а виновен Крошка Билль или нет – «потом разберемся». «Чепуха и нонсенс!» – восклицает девочка. Такое употребление слова «нонсенс» откровенно прагматично, то есть в нем идеоматическая сила гораздо важнее семантического содержания» [33, с. 175]. В результате у Делеза был материал (Кэрролл), но не было готовой концепции. Он взял этот литературный феномен и превратил его в полноценный центральный философский концепт [34]. Делез переопределил нонсенс не как отсутствие смысла, а как нечто позитивное, что не имеет смысла, но при этом является его необходимым условием. Нонсенс – это не бессмыслица, а активный оператор. Он подобен нулю в математике: сам по себе он означает «ничто», но его позиция в числе полностью меняет значение. То есть у Делеза нонсенс стал

трансцендентальным принципом (условием возможности) самого смысла.

Поэтому очевидно, согласно логике смысла Делеза, между смыслом и nonsensом существует внутренняя связь и специфическое отношение соприсутствия, отличное от взаимоисключения истины и лжи. Парадоксальный элемент, будучи nonsensом в двух фигурах, не отменяет нормальные законы имен, а, напротив, подчиняет им нормальные слова, хотя сами эти законы к нему неприменимы. Это связано с ключевым тезисом Делеза о бесплодности перехода от условия к обусловленному, если условие мыслится лишь как возможность. Nonsens – это не отсутствие смысла, а то, что производит его в избытке, находясь с ним в отношении не исключения, а порождения. Смысл существует как поверхностный эффект, и его измерение – это поверхность. Именно высоте и глубине недостает поверхности и смысла, который они обретают лишь через этот эффект. Как считает известный отечественный мыслитель А.С. Кравец (род. 1939): «Совершенно очевидно, что радикальная дизъюнктивная дилемма (либо смысл – в вещах, либо он имманентный продукт человеческого духа) непродуктивна. Отрывая смысл от мира, мы никогда не объясним ни сущности человеческого познания, ни даже фактической выживаемости человека в мире. Отрывая смысл от человека, его сознания и творческой субъективности, мы не объясним проективной деятельности человека, никогда не сможем понять, как возникла надприродная реальность – человеческая культура. Продуктивной является лишь трактовка смысла как духовного (идеального) посредника связи между человеком и миром»^[35, с.233]. Это утверждение идеально описывает отправную точку Делеза. Он берет эту продуктивную интуицию (смысл как посредник) и развивает ее в радикальную, сложную и оригинальную онтологию, которая выходит далеко за рамки просто «связи между человеком и миром», показывая, что сама эта «связь» и есть первичная автономная реальность. В этом он прямой союзник Симондона в борьбе против любой философии, основанной на готовых терминах (например, субъект или объект). При этом Симондон предлагает еще более радикальную онтологию. Он заменяет статичную картину («человек-посредник-мир») на динамическую картину. Все это есть единый процесс индивидуации, и смысл является его двигателем и структурой. Для Симондона и человек, и мир – это не готовые сущности, а результаты непрерывных процессов становления. И смысл рождается в самом «сердце» этого становления.

Таким образом, фокусировка Делеза на поверхности как измерении для смысла, nonsensa, сингулярностей и парадоксального элемента не отменяет его интерес к глубине и основаниям. Напротив, его философия «заставляет говорить Бездну» – тело в его недифференцированной глубине и метастабильной пульсации. Глубина (бездна, контингентность) действует, организуя поверхности и сворачиваясь в них, и характеризуется бесконечной скоростью возникновения и исчезновения определенностей, что растворяет всякую консистенцию. Задача логики смысла, не содержащей изначально индивидуальностей, субъектов или объектов, – извлечь эту глубину на поверхность и логически упорядочить, чтобы сгенерировать их, сформировав миры. В отличие от платоновской философии, идущей от «множественного» к Единому», философия Делеза ориентирована от «Единого» к множественному», от структуры к становлению^[36]. Именно поэтому Делез называет свой проект «перевернутым платонизмом». Если философия Платона – это философия тождества, иерархии и подчинения «множественного Единому», то философия Делеза – это философия различия, горизонтальных связей и освобождения множественного от диктата Единого. Делез не просто «ориентирован» на множественное, он пытается мыслить из самого множественного без оглядки на какую-либо объединяющую и подавляющую инстанцию. В этом его радикальная новизна и вызов всей западной философской традиции, идущей

от Платона.

Концепт «ризомы», введенный в первом «плато» книги «Тысяча плато» (1980)^[10] является, пожалуй, самым знаменитым и автохтонным вкладом дуэта Делез и Гваттари. Они противопоставляют две модели знания и бытия: «древовидную» и «ризоматическую». Древовидная модель, доминирующая в западной мысли, основана на принципах иерархии, глубины, линейности и бинарной логики. Это мир корней, стволов и ветвей, где любое значение отсылает к более фундаментальному основанию (Бог, субъект, структура, означающее). Ризома же – это «анти-генеалогия». Это скрытый стебель, который растет горизонтально, соединяя разнородные точки и запуская собственные линии роста. Ее принципы – это связь, гетерогенность, множественность, асигнифицирующий разрыв и картография. Как подчеркивают Делез и Гваттари, ризома не подчиняется никакой структурной или порождающей модели. Ее не существует в природе в чистом виде. Это философская конструкция, «трансцендентальная концепция» для описания реальности как множества имманентных неиерархических связей. Хотя некоторые исследователи, например, Анн Сованьярг (род. 1961)^[7] указывают на сходства с идеями сетей у Симондона, однако его анализ остается в рамках индивидуации и не содержит той радикальной политической и эпистемологической критики, которую несет в себе ризома. Ризома – это не просто сеть, это орудие «войны» против древесного захвата государства и его мышления. Эта «война» ведется не только вовне, но и на внутреннем плане, где главным полем битвы выступает «тело без органов».

Концепт «тело без органов», заимствованный у поэта и драматурга Антонена Арто (1896–1948) был полностью переосмыслен Делезом и Гваттари, превратившись в краеугольный камень их онтологии. У Арто это выражение телесного страдания и бунта против Божественной организации. Делез и Гваттари придают ему позитивный конструктивный смысл. «Тело без органов» – это не бесформенная масса и не реальное тело без органов. Это потенция, «план консистенции», на котором распределяются интенсивности, скорости и аффекты. Это тело до его стратификации, организации и подчинения функциям. «Тело без органов» не является противоположностью органов. Его противоположность – это организм. «Тело без органов» не мертво, оно живо: пока оно живет и сопротивляется. «Тело без органов не противостоит органам, но со своими «истинными органами», которые должны быть составлены и размещены, оно противостоит организму, органической организации органов»^[10,с.264]. «Тело без органов» – это опыт дестратификации, постоянный процесс, позволяющий телу ускользать от фиксированных идентичностей и социальных кодировок. Хотя здесь можно провести параллель с доиндивидуальным полем Симондона. Однако как различие фундаментально: доиндивидуальное у Симондона – это позитивный резервуар для процесса индивидуации, тогда как «тело без органов» – это скорее «предел», антипродуктивная мощь, которая разрушает организации, чтобы открыть новые возможности для жизни. Его политическое измерение заключается в сопротивлении любым формам порабощения и нормализации^[37].

В «Анти-Эдипе» (1972)^[25] Делез и Гваттари совершают радикальный переворот и в понимании желания, отказываясь от его психоаналитической трактовки как нехватки и связи с запретом (Эдипов комплекс). Они разрабатывают концепт «машин желания», который является абсолютно оригинальным. Желание понимается не как нечто психологическое или либидинальное, а как универсальный, безличный и дорепрезентативный процесс производства. Машины желания повсюду: машина дыхания,

машина биения сердца, машина говорящая, машина дышащая, машина ходящая и т.д. Мир состоит из бесчисленных машин, которые соединяются друг с другом, чтобы производить потоки (соки, звуки, слова, деньги) и других машин, которые эти потоки прерывают, отрезают. Эта модель позволяет мыслить желание как имманентную позитивную и социальную силу. Производство желания и социальное производство – это одно и то же. Капитализм, например, – это гигантская социальная машина, которая захватывает и перекодирует потоки желания. Психоанализ же, по мнению Делеза и Гваттари, совершает ошибку, замыкая бесконечные соединения машин желания на театральную сцену семьи и структуру нехватки.

Машины желания – это онтологический принцип, не имеющий аналогов, который позволяет описать реальность как непрерывный процесс синтеза и соединения. То есть радикальность этого подхода у Делеза и Гваттари заключается в том, что они онтологизируют желание, выводя его за пределы человеческой психики, в саму ткань универсума. Этот имманентный производственный процесс непрерывен и не знает разделения на природу и культуру, тело и социум. Именно поэтому капиталистическая машина, с одной стороны, паразитирует на анонимных и продуктивных потоках желания, а с другой – вынуждена постоянно их сдерживать и перенаправлять, чтобы избежать собственного взрыва изнутри. Современные цифровые платформы, по мнению таких исследователей, как Антонио Негри (1933–2023) являются идеальным примером новых «машин захвата», которые кодируют, измеряют и продают соединения наших социальных и технических машин желания, превращая саму жизнь в данные. В результате проект «Анти-Эдип» остается радикально актуальным, предлагая не просто критику психоанализа, а целый инструментарий для сопротивления любым репрессивным системам, будь то государство, капитал или семья, которые стремятся ограничить и подчинить себе безграничную продуктивность желания-производства [\[38,р.112\]](#).

Из онтологии машин желания и ризоматического мышления естественным образом вытекает оригинальная политическая философия Делеза и Гваттари – номадология. Она противопоставляет два модуса существования, две организации пространства и две формы «машинерии»: номадическую войну машин с государственным аппаратом. Государственный аппарат стремится к созданию оседлого пространства, измеренного, контролируемого, подчиненного логике границ собственности и иерархии. Это пространство улиц с номерами, полей с межами и административными единицами. Ему противостоит гладкое пространство номада – пустыня, степь, море, открытое поле, которое не подчинено единой метрике, а существует как поле скоростей и интенсивностей, траекторий, а не точек. Война машин – это не конфликт между армиями, а онтологическое противоборство между разными типами машинных сборок. Номадическая война машина – это внешняя, подвижная, инновационная сила, которая атакует государственные стены, чтобы создать линии бегства и дестабилизировать жесткие структуры. Государственный аппарат – это, напротив, машина захвата, стремящаяся остановить потоки, кодировать желание и стратифицировать тело и землю. Как пишут Делез и Гваттари, государство – это модель реализации», тогда как номадическая машина – это чистая потенция становления [\[10,с.717-805\]](#). Эта бинарная оппозиция, несмотря на свою мифологическую окраску, является мощным автохтонным инструментом для критики любой формы тотализирующей власти.

Таким образом, нонсенс, ризома, тело без органов, машины желания и номадология образуют взаимосвязанный концептуальный континуум, представляющий собой автохтонное творчество мысли Делеза и Гваттари. Эти концепты не являются простым развитием идей предшественников, но формируют новую имманентную и процессуальную

онтологию, где бытие понимается как множественность, связь, производство и становление. Они предлагают не только новый способ философствования, но и инструментарий для политического сопротивления, художественного творчества и освобождения жизни, оставаясь одним из самых оригинальных и продуктивных наследий современной философии.

Онтология становления: Симондон как основа делезовской метафизики

Итак, Симондон и Делез едины в своей оппозиции классическим философским системам: они отвергают гилеморфизм, субстанциализм и философию Абсолюта, предлагая вместо этого мыслить становление через процессы дифференциации, средовые взаимодействия и метастабильные колебательные формы. Если Симондон выстраивает свою аргументацию на принципах энергетике, опираясь на квантовую механику, термодинамику и кибернетику, в то время как Делез заимствует инструментарий из структурной лингвистики и математики. Эта разница в теоретических источниках приводит к тому, что их схожие на первый взгляд трактовки физической и биологической индивидуации наполняются различным смысловым содержанием. Стремясь осмыслить физический и органический мир в рамках становящейся онтологии, противопоставленной эссенциализму, Симондон и Делез изначально опираются на общую философскую почву. Их системы ориентированы на процессы, обязанные своим возникновением не отрицанию в духе диалектики, но операциям индивидуации. Иными словами, центральным для них является понятие «индивидуации» как позитивного процесса, замещающего диалектическое отрицание. Это приводит к общей установке: приоритету процесса над конечной формой и становления над сущностью, а значит, и интересу к неопределенным и контингентным состояниям. Однако гносеологические основания их теорий различны. Метод Симондона, выработанный в изучении технических объектов, подчеркивает доминирование отношений над устойчивыми сущностями. Подход Делеза, сформированный в поле философской эстетики возвышенного и «безумия» направлен на исследование субъективных метаморфоз, бросающих вызов устоявшимся идентичностям.

Еще в 1966 году в рецензии на работу Симондона «Индивид и его физико-биологический генезис» (1964)^[41] (единственное произведение, которое Делез, судя по всему, изучил глубоко, хотя в его работах встречаются ссылки и на книгу «О способе существования технических объектов» (1958)^[31]), становится очевидно следующее. Интерес Делеза распространяется не только к симондонианской концепции «метастабильного состояния», но и тесно переплетается с бергсоновской идеей «различий в интенсивности»^[39,с.229-325,401], воспринятой им в тот же период в работе над «Бергсонизмом». С другой стороны, хотя Делез прямо на это не указывает, но вряд ли есть какие-либо сомнения, что описанный Симондоном феномен замедления индивидуальных ритмов при переходе между порядками аналогичен понятию «толщины длительности» у Анри Бергсона (1859–1941). Например, такое замедление наблюдается у Симондона при переходе от физической фазы индивидуации к витальной фазе. При этом данное понятие разработано у Бергсона в работе «Материя и память» (1896) и прямо постулирует, что живые восприятия обладают собственным, отличным от материи, «ритмом длительности».

Поэтому уходящее корнями в традицию эмпиризма, в частности, в философию Дэвида Юма (1711–1776) с ее идеей о производном характере субъективности (изложенной еще в 1953 году в «Эмпиризме и субъективности»^[39,с.7-145]), наследие Бергсона и Симондона

рано предоставило Делезу ключевые элементы для разработки его философии имманентности. Именно эти источники легли в основу того, что в 1968 году в «Различии и повторении» он назовет «трансцендентальным эмпиризмом». Хотя сам термин не заимствован из лексикона Симондона, он отражает делезовскую приверженность генетическому подходу. Речь идет о попытке осмыслить «трансцендентальное бытие», то есть способ, каким элементы, определяющие возможность нашего познания мира (следовательно, «трансцендентальные» или «априорные») сами возникают из эмпирической реальности. При этом Делез впервые упоминает это «трансцендентальное бытие» в 1963 году в книге о Канте [\[39,с.145-229\]](#), задаваясь вопросом: Не должен ли эстетический здравый смысл быть предметом генезиса, собственно трансцендентального генезиса? [\[39,с.147\]](#) Данная концепция, несомненно, перекликается и с «историческим априори» Мишеля Фуко (1711–1776) сформулированным в 1963 году в «Рождении клиники» [\[41\]](#).

Несмотря на значительное сближение позиций двух мыслителей, определенные синтетические построения и переосмысление идей Симондона, предложенные Делезом уже в его рецензии 1966 года и сохраняющиеся в более поздних работах, демонстрируют существенную трансформацию тезисов об индивиде и его физико-биологическом генезисе. Опираясь на имплицитные связи с другими концептуальными традициями, Делез осуществляет глубоко личную интерпретацию наследия Симондона, во многом радикально преобразующую исходную теорию. Наиболее существенное интерпретационное смещение, которое Делез допускает с самого начала и сохраняет даже в поздних трудах, заключается в отождествлении энергетических полей формирования индивида с комбинаторными полями и неэкстенсивным пространством, содержащим структурные детерминации («пространство» в терминологии Делеза). Если подход Симондона к проблемным полям носит энергетический характер и опирается преимущественно на физику (особенно термодинамику) и кибернетику, то методология Делеза основана на структурной лингвистике в сочетании с математическим аппаратом. В самом деле, философия Делеза интегрирует влияния, исходящие от философии математики (через работы А. Лотмана), с ярко выраженным структуралистским компонентом. В результате прочтение работ Симондона у Делеза осуществляется через призму преобразующей оптики, что побуждает его трактовать «проблемное поле» как неэкстенсивное. Следующий отрывок из его рецензии 1966 года наглядно иллюстрирует это интерпретационное отклонение: «Метастабильное состояние, определяемое как доиндивидуальное бытие, полностью наделено особенностями, соответствующими существованию и распределению потенциалов. Не находим ли мы аналогию в теории «дифференциальных уравнений», где существование и распределение особенностей обладают иной природой, нежели «индивидуальная» форма интегральных кривых в их окрестности?» [\[14,р.121\]](#).

Необходимо подчеркнуть, что структуралистская интерпретация Делеза, опирающаяся на математическую метафизику Лотмана, побудила его трансформировать значение понятий «сингулярность» или «сингулярности» в том виде, как они представлены в симондонианской работе «Индивид и его физико-биологический генезис». Если для Симондона сингулярность представляет собой «структурный зародыш» вводимый извне в метастабильное поле, то Делез отождествляет ее с математическим понятием «особой точки». Это методологическое различие приводит к тому, что Делез ошибочно приписывает Симондону характеристики, которые могли бы относиться к сфере индивидуации. Указанное расхождение, далеко не малозначимое, между кристаллическим зародышем и математическими точками, демонстрирует степень

недопонимания, возникающего при делезовском прочтении идей Симондона. Отсюда возникает вопрос: какой концептуальный поворот позволяет Делезу уравнивать «сингулярность» в метастабильной системе с математической «особой точкой»? Вот почему Делез предлагает концепцию, согласно которой метастабильное поле обладает структурной конфигурацией, включающей «дифференциальные отношения» и «распределение особых точек». Именно это лежит в основе его определения индивидуации в «Различии и повторении» как процесса, по существу интенсивного, где предшествующее поле является доиндивидуальным, идеально-виртуальным или состоящим из дифференциальных отношений. Остается открытым вопрос: присутствует ли у Симондона идея системы, образованной «дифференциальными отношениями»? Хотя он явно не интегрирует элементы лингвистики в свою философию. И можно ли считать, что мы обязаны Симондону динамической теорией «индивидуации», совместимой, в частности, например, с интуициями Фердинанда де Соссюра (1857–1913)?

На наш взгляд, нет. Мы не можем напрямую считать теорию «индивидуации» Симондона совместимой с интуициями Соссюра в том смысле, который вкладывал в это Делез. Хотя между их подходами можно провести определенные параллели на очень глубоком эпистемологическом уровне они исходят из принципиально разных онтологических предпосылок. Поэтому, хотя у Симондона нет и не может быть системы дифференциальных отношений в логике Соссюра или математическом смысле, его теория предоставила Делезу онтологический фундамент (идею доиндивидуального поля и процессов становления), который тот затем перекодировал в структуралистско-математических терминах для своих собственных целей. Следовательно, вопрос следует переформулировать. С вопроса: не совместима ли теория Симондона с интуициями Соссюра? На вопрос: а какой творческий потенциал раскрывается в работе Делеза, когда он намеренно проводит эту насильственную герменевтическую операцию, то есть осуществляет прочтение Симондона через призму Соссюра и математики? Ответ на этот вопрос и составляет суть делезовского философского проекта.

Несомненно, переход от Симондона к Делезу означает смещение от «энергетического поля» к «виртуальной структуре». Сам Делез подчеркивает это различие, определяя индивидуацию в «Различии и повторении» как этап актуализации виртуального дифференциального поля. В итоге его подход выходит за рамки силовых полей, исследуя лежащие в их основе определяющие структуры (дифференциальные поля). В отличие от этого, Симондон остается на уровне анализа самих энергетических полей. Несмотря на различия, Делез сохраняет проведенное Симондоном различие между неорганическими и органическими системами, отмечая, что биологическая система последовательно интегрирует сингулярности, вовлекая свою внутреннюю среду, в то время как неорганическая актуализируется преимущественно через внешние границы. Для Делеза сингулярности – это структурные детерминанты, укорененные в математическом структурализме, что позволяет ему совмещать два аспекта живого: генетическую детерминацию (как закодированную программу) и возможность ее трансформации. В отличие от этого, философия Симондона делает акцент на изобретении, а не на предопределении, трактуя наследственность как проблему, требующую решения, а не как заранее заданный элемент. Поэтому у Симондона преимущественно проблемно-ориентированный подход, тогда как Делез логически разводит «динамический генезис» (от телесных состояний к структуре) и «статическое бытие» (от структуры к индивидуациям). Если онтология Делеза колеблется между генетическим реализмом и идеализмом, то позиция Симондона может быть охарактеризована как «реализм отношений» остающийся в рамках «генетического реализма».

Заключение

Безусловно, критика Симондона и Делеза в качестве «новаторов», преодолевающих классическую метафизику, направлена не на абстрактную «метафизику вообще», а на ее специфическую субстанциально-ориентированную модель. Эта модель восходит к Аристотелю (др.-греч. Ἀριστοτέλης, 384–322 гг. до н.э.) и достигла своего апогея в философии Готфрида Лейбница (1646–1716) и Христиана фон Вольфа (1679–1754). Хотя Кант, бесспорно, является ключевой «фигурой-медиатором» в этом преодолении, совершив «коперниканский переворот» и сместивший фокус с «вещей-самих-по-себе» на условия возможности опыта, его критика сама моментально стала объектом интенсивной рефлексии. Немецкие посткантинцы: Иоганн Готлиб Фихте (1762–1814), Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг (1775–1854) и в особенности Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831) уже осуществили радикальную интернализацию «трансцендентального субъекта», разработали динамические модели диалектического становления и попытались мыслить жизнь и деятельность «Абсолюта» имманентно. Поэтому Симондон и Делез атакуют не столько кантовскую критику, сколько ее ограничения и ту самую «догматическую» метафизику, которую Кант сам стремился ограничить, но чьи базовые предпосылки (например, дуализм явления и «вещи-в-себе») частично сохранил. Другими словами, Кант сознательно стремился ограничить притязания традиционной «догматической» метафизики, чтобы спасти саму возможность научного знания и найти место для веры. Его цель была не в уничтожении метафизики, а в ее преобразовании в «науку».

Именно поэтому специфика «инноваций» Симондона и Делеза состоит в том, что они, наследуя этот посткантовский импульс к имманентности и процессуальности, делают следующий шаг, отказываясь от двух его фундаментальных оснований: (1) от примата тождества над различием (у Гегеля диалектическое различие в конечном счете снимается в высшем единстве) и (2) от самой модели сознания, субъективности и рефлексии как первичных онтологических категорий. Если для немецкого идеализма процесс становления был в первую очередь процессом самопознания «Духа», то для Симондона первичен доиндивидуальный и дорефлексивный процесс индивидуации, а для Делеза – безличное становление. Их онтология является не просто имманентной, но и бессубъектной и ателеологической. В этом смысле их проект – это не отрицание Канта, а радикализация и доведение до предела той линии критики субстанциального мышления, которая была намечена уже в после кантовской философии, но которую они «очищают» от остатков гуманизма, теологии и логицизма. Их мишенями становятся не только Аристотель, но и гегелевская тотальность, а их союзниками, скорее Ницше и Спиноза, мыслившие жизнь и силу вне категорий «субъекта» и «цели».

Вместе с тем ключевое различие в направлении преодоления классической метафизики между Симондоном и Делезом заключается в методе и конечной цели их проектов. Симондон избирает путь имманентной критики изнутри самой проблематики науки и техники. Его движение – это углубление и радикализация конкретных научных дискурсов (кибернетики, биологии, физики) с целью выявления в них универсального онтологического «ядра» – процесса индивидуации. Его стратегия – это своего рода технико-онтологический анализ, который, отталкиваясь от частных случаев становления кристалла, живого организма или психосоциального коллектива, строит процессуальную онтологию, остающуюся в постоянном диалоге с наукой. Делез, напротив, действует как систематический «метафизик-новатор». Его цель – не диалог с науками, а создание всеобъемлющей метафизики «Различия» для которой наука, искусство и философия суть равноправные области проявления единых сил, сингулярностей, интенсивностей и

виртуального.

Таким образом, Симондон движется от «конкретного» к «универсальному». Его метод – это деконструкция оппозиций формы/материи и субъекта/объекта. Он осуществляет ее через скрупулезный анализ конкретных процессов. Делез, напротив, движется от универсального. Его отправная точка – созданная им самим концептуальная «машинерия Различия». От этой основы он переходит к частным применениям и воплощениям своей теории. В результате их пути кардинально расходятся. Симондон предлагает генетическую онтологию. Она глубоко встроена в ткань научного знания. Делез же конструирует трансцендентальную онтологию «Виртуального». Она понимается как условие, стоящее за любым актом актуализации. Именно это преобразование от научной строгости к метафизической мощи – и является свидетельством гениальности Делеза. Он не просто позаимствовал концепты, а провел настоящую философскую транскодировку: проблематика индивидуации, сохраненная в своей основе, была радикализована и развернута в грандиозную трансцендентальную систему, объясняющую не только жизнь или технику, но и мысль, искусство и политику. Поэтому Симондон, безусловно, был забытым «титаном» философии, чье открытие доиндивидуального изменило сам ландшафт мысли. Но именно Делез, его творческий преемник, заставил эту мысль взорваться таким каскадом сингулярностей, что она навсегда изменила наше понимание мира, силы и возможностей самой философии.

Библиография

1. Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: ТОО ТК "Петрополис", 1998. 384 с.
2. Делез Ж. Логика смысла. М.: Академический Проект, 2011. 472 с. EDN: QXABFT
3. Simondon G. Du mode d'existence des objets techniques. Paris: Aubier, 1958. 266 p.
4. Simondon G. L'individu et sa genèse physico-biologique. Paris: Presses universitaires de France, 1964. 304 p.
5. Simondon G. L'individuation psychique et collective. Paris: Aubier, 1989. 293 p.
6. Simondon G. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Grenoble: Millon, 2005. 571 p.
7. Sauvagnargues A. Deleuze. L'empirisme transcendantal. Paris: Presses Universitaires de France, 2009. 438 p.
8. Virno P. Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee. DeriveApprodi, 2023. 128 p.
9. Toscano A. The Theatre of Production: Philosophy and Individuation Between Kant and Deleuze. Basingstoke, Hants; New York: Palgrave Macmillan, 2006. 249 p.
10. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.
11. Deleuze G. Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975–1995. New York: Semiotext(e), 2006. 383 p.
12. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память // Бергсон А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. С. 50–325.
13. Делез Ж. Марсель Пруст знаки. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; СПб.: Алетейя, 1999. 190 с.
14. Deleuze G. Desert Islands: and Other Texts, 1953–1974. New York: Semiotext(e), 2004. 323 p.
15. Deleuze G. Expressionism in Philosophy: Spinoza. New York: Zone Books, 1990. 445 p.
16. Deleuze G. Spinoza: Practical Philosophy. San Francisco: City Lights Books, 1988. 130 p.
17. Аршинов В.И., Свирский Я.И. Сложностный мир и его наблюдатель. Ч. 1-я // Философия науки и техники. 2015. № 2. С. 70-84. EDN: VCVPHD
18. Ивахненко Е.Н. Хрупкий мир через оптики простоты и сложности (Ч. 2) //

Образовательная политика. 2020. №4 (84). С. 16-27.

19. Керимов Т.Х., Красавин И.В. Сложность – общая, ограниченная и организованная: проблема, методология и основные понятия // Вестник Гуманитарного университета.

2024. Т. 12. № 2. С. 108-119. DOI: 10.35853/vestnik.gu.2024.12-2.06 EDN: WRRJCX

20. Саяпин В.О. Техносоциальная сложность как проблема индивидуации: взгляд Жильбера Симондона // Философская мысль. 2025. № 7. С. 85-107. DOI: 10.25136/2409-8728.2025.7.74957 EDN: CUNGKU URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74957

21. Ruyer R. Neo-Finalism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016. 328 p.

22. Goodman N. The Languages of Art: an approach to a theory of symbols. Indianapolis: Hackett, 1976. 277 p.

23. Lautman A. Mathematics, Ideas, and the Physical Real. London: Continuum, 2011. 352 p.

24. Vuillemin J. L'Héritage kantien et la révolution copernicienne. Paris: Presses Universitaires de France, 1954. 309 p.

25. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 672 с.

26. Zourabichvili F. Le vocabulaire de Deleuze. P.: Ellipses, 2003. 96 p.

27. Ивахненко Е.Н. Аллагматика Симондона vs диалектика Гегеля // Вестник Московского университета. 2023. Т. 47. № 6. С. 107-126.

28. Саяпин В.О. Контингентность и метастабильность как концепты самоорганизации современного социума // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Философия. Воронеж, 2024. № 2. С. 47-53. EDN: XRPMKZ

29. Deleuze G., Guattari F. Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. 400 p.

30. Секст Эмпирик. Сочинения. Т. 2. М.: Мысль, 1976. 421 с.

31. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М.: Наука, 1978. 359 с.

32. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. М.: Наука, 1990. 360 с.

33. Галинская И.Л. Ж.-Ж. Леклерк философия нонсенса. Интуиция в Викторианской литературе нонсенса // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2004. С. 169 – 182.

34. Lecierc J.-J. Philosophy of nonsense. Intuitions of Victorian nonsense literature. London, New York: Routledge, 1994. 245 p.

35. Кравец А.С. Теория смысла Ж. Делеза: pro и contra // Логос. 2005. №4 (49). С. 227-258. EDN: ХНКЕЗР

36. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.

37. Williams J. Gilles Deleuze's Difference and Repetition: A Critical Introduction and Guide. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003. 216 p.

38. Negri A. Marx and Foucault: Essays. Polity Press, 2018. 216 p.

39. Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. М.: ПЕР СЭ, 2001. 480 с. EDN: UBMGWD

40. Barthélemy J.-H. Penser l'individuation Simondon et la philosophie de la nature. Paris: L'Harmattan, 2005. 256 p.

41. Фуко М. Рождение клиники. М.: Смысл, 1998. 310 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Рецензируемая статья является опытом сравнительного анализа учений двух французских мыслителей прошлого века – Симондона и Делёза. Как и во всяких попытках проведения сравнительных исследований, в этом случае автор также выделяет между концепциями двух философов сходства и различия; на это указывает уже название статьи, содержащее аллюзию на известную работу Делёза. Однако название статьи всё же трудно признать оптимальным, поскольку читателю будет непонятно, почему Делёз (персона) соотносится с «творческим наследием» другой персоны – Симондона: персона должна выступать в качестве антагониста персоны, а концепция – противоположности концепции. В целом же статью можно признать удачной, по её прочтении читатель может живо представить себе образы учений обоих мыслителей, понять место каждого из них во французской и европейской философии прошлого века. В дополнение к высказанной рекомендации скорректировать название статьи хотелось бы порекомендовать автору до публикации внести некоторые изменения и в основной текст. Так, введение страдает неопределённостью, из него читателю трудно понять, почему Симондона и Делёза следует читать именно «в сравнении»; правда, по мере дальнейшего знакомства с текстом этот недостаток отчасти преодолевается, однако, думается, правильно было бы уже во введении предложить лаконичные формулировки, обосновывающие необходимость именно сравнительного анализа двух концепций. Важный содержательный недостаток статьи состоит в том, что оба мыслителя предстают как «революционеры в философии», но, во-первых, в качестве основания, которое они преодолевали, указывается метафизика и Кант как её критик, хотя кантовская философия, как известно, и сама стала предметом критики ближайших последователей, но этот интереснейший заключительный период истории «философской классики» автор даже не упоминает; во-вторых, из текста статьи трудно всё же понять, каким образом автор понимает различие тех «направлений», по которым, пытаясь преодолеть классическую философию, двигались Симондон и Делёз. Возможно, заключение должно быть дополнено ответом и на этот вопрос. Текст должен быть скорректирован также в техническом отношении: «...настойчиво требует начинать с середины...» («середины», разумеется, следует взять в кавычки, и подобных примеров «несобственного» употребления слов обыденного языка, которые нуждаются в том, чтобы брать их в кавычки, немало); «переосмысливая пространство как интенсивное, а время как чистую и пустую форму» (пропущено тире после «время»); «цель данной статьи является не только определение...» (рассогласование) и т.п. Несмотря на высказанные замечания, статья соответствует основным требованиям, предъявляемым к научным публикациям, она может быть опубликована в научном журнале.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Данная статья представляет собой тщательный сравнительный анализ философских концепций Жюль Делеза и Жильбера Симондона, сосредоточенный на их учении об индивидуации, становлении и метафизике различия. Предметом исследования выступает взаимосвязь и различия в подходах двух мыслителей к процессуальному пониманию бытия, а также творческое переосмысление идей Симондона Делезом в контексте посткантианской философии. Автор исследует, каким образом Делез трансформирует симондонианские понятия доиндивидуального поля, метастабильности и трансдукции, интегрируя их в собственную метафизику виртуального и становления, что позволяет раскрыть глубинные онтологические основания философии различия и множественности.

Методологически статья опирается на системный философский анализ, включающий историко-философскую реконструкцию, критическое сравнение понятийных аппаратов и интерпретацию философских текстов в их интеллектуальном контексте. Такой подход позволяет автору не только выявить эволюцию ключевых идей, но и показать, как Делез осуществляет радикальную переинтерпретацию наследия Симондона, переходя от энергетического и научно-технического анализа к более абстрактной и универсальной метафизике. Особое внимание уделяется методологическим различиям между двумя философами: Симондон сосредотачивается на конкретных процессах индивидуации в науке и технике, тогда как Делез строит систематическую онтологию различия и виртуального, опираясь на структуральные и математические метафоры.

Актуальность статьи обусловлена необходимостью более глубокого осмысления интеллектуальной преемственности между Симондоном и Делезом, что особенно важно в свете современных исследований процессуальной онтологии и философии различия. В условиях возрастания интереса к динамическим и имманентным моделям бытия, выявление механизмов философского творчества Делеза и его отношения к симондонианской теории индивидуации способствует расширению философского дискурса и преодолению упрощенных подходов.

Научная новизна заключается в том, что автор не ограничивается простым указанием на заимствования, а раскрывает механизм радикальной трансформации и творческого переосмысления идей Симондона Делезом. В частности, показано, как делезовская метафизика виртуального и становления выступает как развитие и гиперболизация симондонианских концептов, что позволяет сформулировать новую онтологическую парадигму, ориентированную на непрерывное творческое различие и множественность.

Стиль статьи академичен и насыщен специализированной терминологией, что требует от читателя определенной подготовки, однако структура текста логична и последовательна, что облегчает восприятие сложных философских конструкций. Обширная библиография, включающая как классические труды Делеза и Симондона, так и современные интерпретации, подчеркивает фундаментальность исследования и его связь с актуальными научными дискуссиями.

Автор критически апеллирует к упрощенным и идеологизированным трактовкам, обращая внимание на сложность и оригинальность философских проектов обоих мыслителей. В итоге статья представляет значительный интерес для специалистов по континентальной философии, философии науки и культуры, предлагая новые перспективы для понимания динамики индивидуации и онтологии становления в

современной философии, а также раскрывая творческие механизмы философского мышления как процесса непрерывного переосмысления и трансформации. Статья может быть рекомендована к публикации.

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Скоропад Т.А. Восприятие альтруизма в философско-этической концепции П. А. Сорокина // Философия и культура. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.11.70411 EDN: CXQOKM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70411

Восприятие альтруизма в философско-этической концепции П. А. Сорокина

Скоропад Татьяна Анатольевна

ORCID: 0009-0008-5997-7285

аспирант

199034, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Университетская Набережная, 7/9, ауд. 140

✉ t.milokost@gmail.com



[Статья из рубрики "Муки коммуникации"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.11.70411

EDN:

CXQOKM

Дата направления статьи в редакцию:

09-04-2024

Аннотация: Современная европейская цивилизация находится в состоянии кризиса чувственной культуры, и, по мнению П.А. Сорокина, единственный способ сохранения человечества – создание интегрального общества, в котором взаимоотношения будут выстроены на основе альтруизма, дружбы, бескорыстной помощи и сотрудничества. Дрессура общества альтруизмом как одна из позитивистских практик наиболее полно разработана в концепции интегральной культурной суперсистемы П. А. Сорокина. Так как в исследовательских работах практически не встречается подобной интерпретации, автор считает перспективным рассмотреть её с данной позиции. Статья затрагивает такие аспекты теории П.А. Сорокина, как: соотнесение мира человека с миром природы, законов социальности и норм культуры. Высказывается мысль о том, что человек, сам по себе, интегральная вселенная, сверхсознательный творец, созидаящий культуру – налицо влияние идей русского космизма, особенно самобытного учения Н. Ф. Фёдорова. В связи с этим предметом исследования становится концепция, разработанная П.А. Сорокиным, черпающая свои идеи из позитивистской теории О.Конта, а объектом – позиционирование альтруизма в выстроенной интегральной суперсистеме. В качестве

методологии стоит выделить герменевтический метод, который использовался при изучении источников, автор также применял структурно-функциональный метод, помогающий выявлять внутренние взаимообусловленные связи, благодаря которым каждый элемент или явление культуры, занимая свое собственное место, обретают особый культурный смысл, или сверхсмысл. Здесь можно говорить о конструировании основных нормативных регуляций культуры, а также о создании общества как культурного явления, или о производстве «человека культурного». Всякое общество, занимаясь воспитанием своих лояльных членов, старается выстроить легитимный социальный порядок, принятый в данном социуме на конкретный исторический и социокультурный период. Новизна исследования заключается в манифестации идеи о том, что общественное согласие на тотальную альтруизацию в качестве доминирующей формы социализации с неизбежностью приведёт к утрате «естественного права» на индивидуальную свободу и неповторимую судьбу человека. Основной вывод, который можно сделать по результатам исследования, состоит в том, что всеобщая альтруизация, являясь одной из позитивистски фундированных практик, при реализации «альтруистической любви» обернётся посягательством на индивидуальную человеческую экзистенцию.

Ключевые слова:

альтруизм, альтруистическая любовь, амитология, интегральное общество, культура, позитивизм, русский космизм, Конт, Сорокин, Фёдоров

Актуальность теории созидательного альтруизма П.А. Сорокина напрямую связана с поиском форм и основ существования современного общества, где альтруизм становится неким вменённым «универсальным» культурным смыслом, который не справляется со своей задачей, так как по-разному воспринимается социокультурной средой в зависимости от политических, исторических и культурных традиций. «В зоне культуры происходит закрепления положительного опыта в социальной памяти участников взаимоотношений и его трансляции, процесс формирования и передачи социального опыта между поколениями является одной из основных системообразующих функций. Зона культуры обладает специализированными институтами трансляции социального опыта следующим поколениям – воспитанием и образованием. Причем воспитанием индивида занимается не только семья, а его образованием не только учебные заведения; в той или иной мере участвуют в этих процессах также религия, искусство, непосредственное социальное окружение человека и прочее» [\[19, с. 40\]](#).

Следует вспомнить, что О. Конт был одним из первых, кто посчитал, что человеческое общество может и должно стать предметом научного исследования. В циклических концепциях культурной динамики, например, О. Конта, и в последствии П. Сорокина как преемника Конта, культурные смыслы преимущественно рассматривались в рамках функционирования или существования их знаковой формы в пространственно-временной динамике. «Социальная теория Конта содержит в себе весомый и значительный по объему нормативный смысловой компонент. Его теория общества была ориентирована на цели преобразования мира в той же мере, что и на цели его объяснения, причем последняя цель с течением времени все более и более подчинялась в его сознании первой. Конт пропагандировал позитивизм не только как новую научно-методологическую программу, но и как мировоззрение, этику и религию. Над социологией в иерархии уровней знания была поставлена этика, точнее – новая

позитивистская этика. Основным императивом такой этики становится альтруизм как мораль всеобщего человеколюбия, бескорыстия и взаимопомощи» [9, с. 100-115]. Конт демонстрировал взаимосвязь между развитием общества и воспитанием морально-нравственного человека. Он считал, что «моральное возрождение» должно быть «основой всякого дальнейшего прогресса человечества и по существу более важным, чем экономическое и политическое развитие общества» [5, с. 49]. Конт утверждал, что культ «Великого существа» есть культ рода человеческого, а идеальное общество — это люди, живущее в гармонии и согласии.

Исследовательская традиция в интерпретации бескорыстного человеческого поведения наиболее часто придерживается двух подходов – метафизического (трансцендентного) и рационалистического. В первом случае о жертвенном поведении можно судить через призму сверхсознательного, на примере бога, силы природы, совести, судьбы. Альтруистическое поведение в подобном случае интерпретируется как возможность достижения высокой морально-этической цели. Рационалистическая традиция опирается на результаты эмпирических наблюдений, которые акцентируются на полезных для общества формах и способах взаимодействия людей. Подобная концепция сформировала западную традицию, в рамках которой альтруизм чаще всего рассматривается с точки зрения выгоды, а именно, какую пользу приносит альтруистическое поведение как для общества в целом, так и для индивидов в частности [17, с. 231-232]. Альтруизм чаще всего становился взаимовыгодной стратегией, то есть рациональным выбором оптимально полезного поведения в обществе. К данной традиции стоит отнести большинство эволюционистских теорий, а также теорию «разумного эгоизма».

В XIX в. альтруизм под воздействием утилитаризма приобретает значение ограничения личного интереса ради общего или общественного блага. Если рассматривать альтруизм с позиции «категорического императива», который устанавливает правило, запрещающее относиться к другому как к средству достижения собственных целей, то альтруизм воспринимается шире, чем обычный принцип уважения, и даже значительно шире принципа справедливости, особенно когда речь идёт о воздаянии по заслугам. В онтологическом смысле альтруизм восходит к Заповеди любви, хотя он не исчерпывается лишь христианским милосердием. Всё же в новоевропейской философии альтруизм становится синонимом милосердия, а удовлетворение интереса другого становится основой морали. Среди православных мыслителей XIX в. и начала XX в. бытовало критическое отношение к новоевропейскому альтруизму, Н.А. Бердяев вообще отвергал его, называя «учением буржуазно-демократической морали, серединно-общей морали благополучия, морали количеств» [1, с. 473]. Другие же философы: П.А. Флоренский, Н.О. Лосский, В.С. Соловьёв называли альтруизм «деятельной любовью» [11, с. 18-28]. Уже во второй половине XX в. альтруизм попадает в поле зрения этики, исследователи определяют данную категорию с позиции «просоциального» поведения, демонстрируя его различные грани: солидарность, благодеяние, благотворительность и подобное. В свете всего выше сказанного становится понятно, что противопоставление альтруизма эгоизму, скорее этическая дилемма, и заключается она не в противоречии интересов частного и общего, а в антагонизме Я — Ты, в противоречии моего и чужого. Отсюда практика ограничения личного эгоизма в качестве воспитательного компонента, другими словами внедрение в общественное сознание других установок или культурных смыслов, становится делом государственного уровня.

Проект универсального культурного смысла - идея альтруистической любви П.А.

Сорокина

Амитоология возникла в результате деятельности Гарвардского исследовательского центра по созидательному альтруизму с целью придания теории альтруистической любви научного статуса. Это новая прикладная наука, разрабатывающая способы внедрения и практического использования любви и альтруизма в человеческом обществе. Фокус внимания амитоологии направлен на поиск эффективных приёмов воспитания или воздействия на развитие способностей личности к бескорыстному взаимодействию и сотрудничеству, дружбе и взаимопомощи. Как считал П.А. Сорокин, ни один из способов, до сих пор предложенных человечеством, не был достаточно эффективным для воспитания альтруистического общества. Ни демократическое, ни автократическое, ни любое другое государственное устройство, ни тотальное образование, ни одна из мировых религий, — не способны остановить войны и любые другие конфликты, а такжекратно приумножить чувство альтруизма в каждой отдельной личности, группе, нации и даже культуре.

Предпосылками к созданию центра стали два основных предположения. «Первое до определенной степени подтверждается существующими индуктивными доказательствами: без значительного увеличения бескорыстной, созидательной любви во внешне проявляемом поведении, межличностных и межгрупповых взаимоотношениях в общественных институтах и культуре в целом прочный мир и гармония между людьми невозможны» [\[15, с. 217\]](#). Второе предположение основывается на том, что бескорыстная созидательная любовь — тайна великая и завораживающая — обладает огромной энергией, которую необходимо научиться в изобилии производить, аккумулировать и использовать. «Может быть, последняя область, подлежащая разработке — таинственная сфера альтруистской любви. И хотя сейчас ее изучение находится в самом начале, оно, похоже, станет самой важной областью будущих исследований: тема бескорыстной любви уже поставлена на повестку дня истории» [\[15, с. 218\]](#).

Результаты исследований стали доказательством того, что бескорыстная, созидательная любовь — это сила, которая способна: «во-первых, остановить агрессивные стычки между людьми и группами людей; во-вторых, превратить отношения из враждебных в дружеские» [\[20, 552 p\]](#). В результате, в том числе опытным путём, было доказано, «что любовь вызывает любовь, а ненависть рождает ненависть; что любовь может реально влиять на международную политику и успокаивать межнациональные конфликты» [\[20, 552 p\]](#). Плюс к сказанному, исследователи пришли к выводу, что «бескорыстная и мудрая любовь является жизненной силой, необходимой для физического, умственного и нравственного здоровья; альтруисты в целом живут дольше эгоистов; дети, лишённые любви, вырастают нравственно и социально ущербными; любовь — это мощное противоядие от преступных деяний, болезней и самоубийств, ненависти, страхов и психоневрозов; любовь выполняет важные познавательные и эстетические функции; она — самое лучшее и эффективное средство обучения в деле просвещения и облагораживания человечества; любовь — душа и сердце свободы и всех основных нравственных и религиозных ценностей; это тот абсолютно необходимый для существования любого общества минимум, она особенно нужна для гармоничного общественного устройства и созидательного прогресса; наконец, в настоящий, катастрофический момент человеческой истории увеличение «производства, накопления и циркуляции энергии любви» или значительный рост альтруизма отдельных личностей, групп, институтов и культур — особенно всеобщее распространение бескорыстной любви среди людей — есть необходимое условие предотвращения новых войн и снижения

необычайно высокой межчеловеческой и межгрупповой вражды» [\[20, 552 p.\]](#).

Кризис современности может быть преодолен посредством создания интегрального общества, а путь к нему лежит через тотальную альтруизацию человечества, считал П.А. Сорокин. Поддержание альтруизма на начальном уровне способна обеспечить повседневная деятельность «обычных альтруистов», а вот масштабная альтруизация возможна только при непосредственном участии науки и с помощью привычных инструментов, которые ловко используют пропаганда и институты власти. И первым шагом к подобной реконструкции человека становится активная результативная деятельность в рамках амитологии, изучающей мистическую силу любви.

Сорокин утверждал, что общество будущего интегрализма должно стать механизмом по извлечению, сбережению и применению альтруистической любви. Все участники интегрального общества продуцируют альтруизм, который приобретает новый смысл, выходящий за пределы обычного человеческого чувства и трансформируется в «мистическую энергию». Под термином «энергия» понимается «способность произвести действие или вызвать эффект» [\[12, с. 249\]](#). Альтруистическая любовь сублимируется в космическую сверхчеловеческую силу при помощи особых «магических» практик накопления, таких как: аскеза, медитация, молитва. Полученная энергия обладает столь огромной силой, которая способна как к созиданию, так и к разрушению, поэтому очень важно научиться «мудро направлять и распределять» её, именно этим должна будет заняться амитология.

Мистическая энергия альтруистической любви сама по себе не сможет оздоровить общество, погрязшее в чувственных пороках, самая главная идея заложена в основу научного управления данной энергией. И здесь уже намечаются ростки идей «позитивной стадии умственного развития человечества». Таким образом, концепция П. Сорокина, поддерживает идею «позитивной религии» О.Конта. «Согласно пророчествам Конта, человечество, покончив с трансцендентными богами, возлюбит самое себя или полюбит то, что есть в нем лучшего, а социология — это богословие будущего. По отношению к христианству здесь происходит грандиозная подмена объекта поклонения: вместо личного бога — общество, религия — лишь символизация общества, религиозный интерес — лишь символическая форма общественных и моральных интересов» [\[2, с. 120\]](#). Культ альтруистической любви, лёгший в основу будущей интегральной культурной суперсистемы Сорокина, вырос не из христианского православия, в котором «обвиняли» автора. Следуя логике П. Сорокина, в ситуации краха чувственной культуры традиционная словесно-ритуальная церковная практика меняется на мистико-аскетическую религиозную жизнь. Изучая различные сектанские религиозные общности в США в рамках амитологии, исследователи пришли к выводу, что интегральная идеология может присутствовать как феномен в небольших сообществах, но в рамках всеобщей социокультурной системы она утопична.

Как уже было сказано выше, идея альтруистической любви как «религиозная» практика интегрализма, вокруг которой складывается научная полемика, не имеет ничего общего с православным принципом любви. Можно предположить, что альтруистическая любовь Сорокина является выражением обновлённой гуманистической идеи, которая становится популярной в Новое время. «Если в христианской традиции любовь — это духовный акт, соединяющий человека с Творцом, в свете которого преображаются и его отношения с другими людьми, то в «гуманистической мистике «творческого альтруизма» это акт психический, который проецируется на универсум и мыслится как имманентная миру космическая сила» [\[2, с. 120\]](#). Таким образом, интерес Сорокина к религии православного

христианства совсем не означает «духовное возвращение» в лоно русской религиозной философии Серебряного века, в основе которой заложена идея соборности и воцерковления философии и общественной жизни. Здесь продолжается история чувственной социокультурной системы, и речь идёт о возрождающейся религии гуманизма, которую так критиковала русская религиозная философия.

Отдавая должное Конту, Сорокин заявлял: «...прав был Конт, идеи управляют миром» [\[13, с. 53\]](#). Социальный и культурный мир идей и смыслов, возвышают человека до уровня духовно-религиозного и логического бытия, создавая новую и высшую форму мировой энергии. Идея Сорокина в том, что логико-смысловое единство элементов культуры является ключевым принципом интеграции, сама по себе уже инновационная. Когда каждый элемент или явление культуры, занимая свое собственное место, обретает смысл, тогда происходит тот самый эффект «сверхинтеграции». Говоря об основаниях логико-смыслового метода познания социокультурной реальности, Сорокин отмечает главный принцип, который лежит в основе и придаёт тот самый смысл каждому из них, выводя из хаоса разнообразных элементов, организует космос [\[14, с. 30-34\]](#). Человек сам по себе интегральная вселенная, который является и познающим субъектом, и рациональным мыслителем, и сверхчувственным, сверхрациональным участником творческого мирозидания. Человек — сверхсознательный творец, созидаящий культуру и простирающий свое влияние в космос.

В работах Сорокина понятия «альтруизм» и «любовь» являются синонимами, а содержательно «созидательный альтруизм» тождественен пониманию «деятельной любви» Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. «Среди прочих мыслителей следует отметить Н.Ф. Фёдорова (малоизвестного русского философа, оказавшего заметное влияние на Достоевского и Льва Толстого), а также В.С. Соловьева, тоже испытавшего его влияние, которые чрезвычайно глубоко проанализировали и развили идею об онтологической «силе» любви. Они показали, что только благодаря любви, если она сочетается с красотой и истиной, человек может возвыситься над уровнем смертного биологического существа, победителя смерти и господина неорганических, органических и социокультурных сил; только таким путем человек может реализовать свою истинную божественную природу и стать «Богочеловеком»; только так может выполнить свою миссию и оправдать свое историческое существование; только благодаря такому — подлинному — бессмертию могут сохраниться все прочие ценности человечества — в противном случае они потеряют всякий смысл или бесцельно погибнут» [\[16, с. 104\]](#).

Этические поиски Сорокина становятся наиболее понятными с позиции русского космизма, именно это роднит его философию с самобытным учением Н.Ф. Фёдорова. «Космос (каков он есть, но не каковым он должен быть) есть сила без разума, а человек есть (пока) разум без силы. Но как же разум может стать силою, а сила — разумом? Сила станет разумною, когда знание, когда разум станет управлять ею. Стало быть, все зависит от человека...» [\[12, с. 83\]](#). Фёдоров высказывал идеи синтеза религии и науки, именно в этом можно наблюдать сходство обоих мыслителей.

П.А. Сорокин описывал социальный мир как часть мира природы, и то, что называют разумом, есть трансформация энергии космоса. Законы социальности и нормы культуры входят в единый перечень законов вселенной и нисколько не исключают и не изменяют их, поэтому задача социологии не в отражении и разложении конкретного мира как совокупности отношений и функциональных связей, а в факте взаимодействия индивидов. Человек воспринимается одновременно и частью природы, и космическим явлением, который способен вобрать в себя и реализовать все части целого: от

материального до сверхсмыслового, что также имеет отношение к идеям космистов. Нацеленность на точное знание, эмпиризм и прогресс — общеизвестные позитивистские установки, вместе с тем понимание необходимости служения науки во благо человеку, чтобы она не превратилась в разрушительную силу — также является частью отечественной философии, связанной с именами К.Э. Циолковского, В.И. Вернадского, А.Л. Чижевского. Таким образом, вполне оправдано отнесение Сорокина к русскому космизму, в том числе и по времени формирования его как учёного, его взглядам, направлению мысли, особенно раннее творчество, а именно роман «Предтеча», или другое название «Прачечная человеческих душ».

«Избежать неправомерного и безмерного расширения течения русского космизма можно, если сразу же обозначить принципиально новое качество мироотношения, которое является определяющей его генетической чертой. Это качество — идея «активной эволюции», т. е. необходимость нового сознательного этапа развития мира, когда человечество направляет его в ту сторону, в какую диктует ему разум и нравственное чувство, религиозный идеал, берет, так сказать, штурвал эволюции в свои руки. Поэтому возможно точнее будет определить это направление не столько как «космическое», а как «активно-эволюционное». Естественнаучным фундаментом такого дерзания является представление о восходящем характере эволюции, о росте в ней сознания» [\[10, с. 57-58\]](#). Мысли Сорокина соотносятся с умозаключениями русских космистов, особенно идея об активном участии человека во всех культурных эволюционных процессах в качестве творца, а в поздний гарвардский период — построение интегрального общества будущего в рамках всего человечества, объединённого общими смыслами, благодаря которым будут преодолены конфликты и разногласия. «Реальным может быть только другой путь — точнее, пути — нелинейного перехода к более высокому уровню организации совместной жизни людей, в котором были бы сохранены завоевания европейской цивилизации — технический прогресс, высокая значимость науки, признание силы разума, сознательная целенаправленность всех человеческих действий, — но найдены способы их сопряжения с нравственными и эстетическими ценностями; тем самым все, что может служить дальнейшему «очеловечиванию человека», его духовному возвышению, было бы очищено от того, что губительно для его свободы, для его творчества, для его гармонического развития» [\[3, с. 280\]](#).

В попытках примирить русскую религиозную философию и позитивистскую теорию в рамках концепции созидательного альтруизма привели П.А. Сорокина сначала к непониманию в научном сообществе, а затем к признанию. Сорокин обратил внимание на множество закономерностей, которые подтверждаются в современных социально-психологических исследованиях, он первый, кто исследовал и опубликовал труды, в которых классифицировал альтруистов и показал способы изменения поведения человека под воздействием альтруистического чувства, тем самым подтолкнул развитие нового направления популярного сегодня — ABS-концепция - Altruism Born of Suffering. Амитология — наука, разрабатывающая способы внедрения и практического использования любви и альтруизма в человеческом обществе, демонстрирует перспективу для будущих исследований, и как считал её автор, «тема бескорыстной любви уже поставлена на повестку дня истории». Сегодня как в США, так и в России существуют сообщества учёных, занимающихся исследованиями социологии альтруизма, морали и социальной солидарности (АМСС).

Вывод

Очевидно, что теория созидательного альтруизма Сорокина сегодня вызывает неподдельный интерес современной гуманитарной науки. Однако проблема поиска путей, принуждающих общество к коллективным формам жизнедеятельности, к конструктивному сотрудничеству и взаимопониманию, с целью решить все возможные противоречия при возникающем индивидуальном интересе, может быть урегулирована и направлена на стремление к «нормативному потреблению» в коллективе. Идея альтруистической любви в концепции Сорокина принимает на себя образ «религиозной» практики интегрализма, таким образом, можно говорить об обновлённой гуманистической идеи, которая становится популярной в Новое время. Хотя идеи позитивизма, усвоенные Сорокиным у О. Конта, можно воспринимать не только как научно-методологическую программу, но и как мировоззрение и этику, а также говорить, о появлении новой позитивистской этики, в основу которой ложится альтруизм как мораль всеобщего человеколюбия, бескорыстия и взаимопомощи. Альтруизм в этой связи становится культурным смыслом, цементирующим составом при строительстве нового интегрального общества. Альтруизм под воздействием утилитаризма приобретает значение ограничения личного интереса ради общего или общественного блага, и подобное неэгоистическое поведение возможно только с помощью воспитания общества в духе альтруизма. Внедрённая в общественное сознание «обновлённая версия» альтруизма может стать искомым объединяющим началом, но вместе с тем она может стать серьёзным вызовом и даже посягательством на индивидуальную человеческую экзистенцию, лишая личность главной ценности или привилегии – права на свободу воли и выбора.

Библиография

1. Бердяев М.А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.
2. Гараджа Е.В. Религиозный смысл «интегрализма» П. Сорокина // Вестн. Моск. ун-та. сер.18. // Социология и политология. – 2005. № 3.
3. Каган М.С. Философия культуры. – СПб. 1996.
4. Конт О. Общий обзор позитивизма. – М. 2012.
5. Конт О. Курс позитивной философии: В 4 т. Т. 3. М. 1978.
6. Конт О. Курс позитивной философии // Родоначальники позитивизма. Вып. 4. Огюст Конт. – СПб. 1912.
7. Конт О. Система позитивной политики // Западноевропейская социология XIX века: Тексты / Под ред. В.И. Добренёва. Составитель: В.П. Трошкина. – М. 1996.
8. Мангоне Э. Альтруистическая творческая любовь Питирима Сорокина: генезис и цели // Наследие. 2021, № 1(18).
9. Подвойский Д.Г. Предметно-методологическое самоопределение новой науки о человеческом обществе: Огюст Конт и его теория // Вестник РУДН, серия Социология. 2002, № 1.
10. Семенова С. Г. Понятие «прогресса» в русском космизме // Человек, космос, эволюция: Традиции русской религиозной философии и современность. М. 1992.
11. Скоропад Т. А. Альтруизм в интерпретации русской религиозной философии // ДИСКУРС. 2024. Т. 10, № 2.
12. Сорокин П.А. Главные тенденции нашего времени. М. 1997.
13. Сорокин П. А. О так называемых факторах социальной эволюции // Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М. 1992.
14. Сорокин П.А. Социальная и культурная мобильность // Сорокин П.А. Человек.

Цивилизация. Общество. М. 1992.

15. Сорокин П. А. С 65 Долгий путь. Автобиографический роман: Пер. с англ. – Сыктывкар. 1991.

16. Сорокин П. А. Пути и могущество любви // Человек. – 2015. – № 4.

17. Спенсер Г. Научные основания нравственности: Данные науки о нравственности. М., 2008.

18. Фёдоров Н.Ф. Собрание сочинений: В 4-х тт. Том II. – М. 1995.

19. Флиер, А. Я. Культурологическая интерпретация социальной реальности / А. Я. Флиер // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2016. – № 3 (47).

20. Sorokin P.A. The ways and power of love: Types, factors, and techniques of moral transformation. – Boston (MA): Beacon press, 1954. – XIV.

21. Sorokin P Fads and Foibles in Modern Sociology and Related Sciences. Chicago. 1956.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Рецензируемый материал представляет собой набросок статьи, посвящённой одному из аспектов творческой деятельности П.А. Сорокина. К сожалению, он по целому ряду критериев не соответствует базовым требованиям, предъявляемым к научным публикациям. Объём текста (без списка литературы) составляет менее 0,3 а.л., что значительно меньше привычного объёма журнальной публикации. Название статьи звучит привлекательно, поскольку П.А. Сорокин до сих пор известен в нашей стране, преимущественно, как социолог, историк социальной мысли и социальный философ, однако, заявленное в названии статьи проблемное поле в тексте, в действительности, не раскрывается сколько-нибудь полно. Насколько можно судить по конкретному содержанию материала, он представляет собой фрагмент какой-то более общей по своему охвату работы. В практике, которая состоит в публикации части готовящегося к изданию материала в форме научной статьи, нет ничего предосудительного. Естественно, автор стремится представить читателю первоначально хотя бы отдельные фрагменты, пока нет возможность издать труд целиком. Но и в этом случае недопустимо отказываться от принятой формы журнальной статьи. В ней, например, должно быть хотя бы небольшое по объёму и неформальное введение, из которого читатель мог бы узнать о цели и конкретных задачах статьи. В данном же случае материал начинается с конкретной констатации – с того, что «считал П.А. Сорокин»! Статья не может начинаться подобным образом, она – не прерванный разговор, к которому мы возвращаемся, ответив, например, на телефонный звонок. Статья должна быть определённым образом построена, чтобы сначала подготовить читателя к восприятию содержания, указать на специфику изучаемой проблемы, описать высказывавшиеся прежде точки зрения (если она уже обсуждалась в научной литературе) и т.п., и только после этого (в случае необходимости) уместно заявлять, «что» и «как» «считал» тот или иной герой повествования. Далее, автор ничего не говорит ни о понятии альтруизма, ни о том, как он истолковывался до П.А. Сорокина. Неужели он предполагает, что каждый возможный читатель уже обладает подобными знаниями? Заявленная тема предполагает, что у статьи может быть самый широкий круг читателей, соответственно, необходимо показать, чем может быть интересна рассматриваемая проблематика даже

для тех, кто прежде не интересовался личностью и трудами П.А. Сорокина. В названии (если автор продолжит работу над материалом) предпочтительнее всё же поставить не «перцепция», а «восприятие». Избранный автором термин несёт некоторые коннотации (связанные с Лейбницем, например), которые никакого отношения к теме не имеют. Некоторые сопоставления (прежде всего, с Н.Ф. Фёдоровым) выглядят неоправданными, «насилованными», даже если автор с этим не согласен, подобного рода «переклички» требуют обоснования. «Поиски Сорокина становятся наиболее понятными с позиции русского космизма», – заявляет вдруг автор. Почему именно космизма? В предшествующем изложении не было ничего, что подводило бы к такому заявлению. Конечно, русский читатель помнит, например, что Чичиков «сбоку» несколько напоминал Наполеона, и у многих читателей может возникнуть впечатление, что связь Сорокина и Фёдорова не намного более основательна. Наконец, в материале нет ничего, что было бы похоже на заключение, что недопустимо для журнальной статьи, она завершается цитатой, которая, к тому же, не имеет прямого отношения к рассматриваемому вопросу. Публикация материала в его сегодняшнем виде нецелесообразна, рекомендую его отклонить.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Философская мысль» статье, как заявлено автором в заголовке («Восприятие альтруизма в философско-этической концепции П. А. Сорокина»), является восприятие альтруизма, а объектом — философско-этическая концепция П. А. Сорокина. Между тем во вводной части статьи автор не уделяет внимания заявленной в заголовке программе исследования в части логики соотношения объекта и предмета, вытекающих из этого соотношения цели и задач, а также методов решения необходимого для достижения цели комплекса научно-познавательных задач. В обосновании актуальности выбранной темы автор формулирует иной предмет исследования, — альтруизм, теряя существенное для раскрытия исследовательской интенции подчеркнутое в заголовке понятие «восприятие». И уже этот «альтруизм» далее рассматривается как предмет, содержащийся в таком объекте как философско-этическая концепция П. А. Сорокина. Нет в статье и оценки степени научной изученности интересующей автора темы, и оценки полноты анализируемого эмпирического материала, каким, судя по тексту статьи, выступают помимо отдельных работ Питирима Александровича, труды О. Конта и некоторых русских космистов.

Позабыв про слово «восприятие», автор по-видимому не осознанно лишает предмет своего внимания определенности. Восприятие ведь является важнейшим психическим процессом индивида или коллективного субъекта. В зависимости от того, какой субъект восприятия подразумевается, представленный материал раскрывает различные грани своего содержания. Поскольку автор не уточнил, какой субъект восприятия его интересует, читатель в праве произвольно трактовать содержание статьи, интуитивно подставляя в качестве такого субъекта Сорокина, его сторонников по амитологии или

самого автора статьи.

Вероятнее всего, автора интересует все же восприятие Сорокиным идеи альтруизма, которое заложено в концептуальные основания амитологии. В этом контексте справедлив поиск автором близких Сорокину идей в трудах О. Конта и русских космистов в сравнении со спецификой христианского альтруизма и ницшанского (антихристианского) эгоцентризма. Христианский альтруизм, судя по всему, автор рассматривает исключительно в его ортодоксальной (православной) трактовке, лишенной в принципе прагматизма, чего нельзя, к примеру, сказать о европейском протестантизме, который не только альтруизм, но и всю христианскую этическую концепцию подчиняет прагматике материального и духовного благополучия богоизбранного индивида или общества (протестантская «последняя рубаша» в этом смысле на самом деле не последняя, а запасная, специально припасенная для показного милосердия). Именно протестантский прагматический альтруизм Ницше доводит до логического предела, за которым остается лишь прагматика эгоцентризма богочеловека, отрицающая право на существование и Бога, и человека — это ведь тоже, по Ницше, форма альтруизма («если любишь человека — беги от него»). В этом смысле автор вполне обосновано заключает, что специфика восприятия Сорокиным альтруизма выражена уже в позитивистской этике Конта и социо-космизме Н. Ф. Фёдорова, т. е. альтруизм Сорокина ближе к протестантизму. Только по Сорокину «припасенная рубаша» нужна не в угоду протестантскому богу, а для сохранения социальности: амитологические изыскания действительно доказывают необходимость постоянного накопления этических оснований альтруизма, его социокультурной легитимизации, в том числе, идеологических усилий возведения его до уровня этического императива, поскольку без подобной культурной нормы (особой энергии альтруистической любви) формы социальной консолидации крайне неустойчивы (строятся исключительно на силе и страхе).

Но разрешает ли амитология дилемму выбора в стратегиях социального управления альтруистической любви в ущерб принуждению посредством силы и страха? Чем отличается концепция интегративного общества Сорокина от объективного идеализма Платона? Не является ли постановка проблемы «поиска путей, принуждающих общество к коллективным формам жизнедеятельности» формой платоновского тоталитаризма? Эти вопросы автор обошел стороной: т. е. не добрался до сути проблем современной науки и философии и, в том числе, до способов их разрешения самим Сорокиным или современными учеными (Э. Мангоне, Г. Джили, А. Долгов и др.). В этом смысле сохраняется большая вероятность субъективного восприятия автором альтруизма в философско-этической концепции П. А. Сорокина, исключающая объективную критическую оценку современного состояния научно-философского дискурса и объекта исследования. Сама по себе субъективная интенция (саморефлексия) не является ошибкой дизайна философского исследования, но попытка выдать собственное восприятие автором альтруизма в философско-этической концепции П. А. Сорокина за предмет за пределами саморефлексии — скорее самообман, граничащий с ошибкой подмены тезиса. В результате итоговый вывод автора, сформулированный в форме неразрешенной дилеммы («Внедрённая в общественное сознание "обновлённая версия" альтруизма может стать искомым объединяющим началом, но вместе с тем она может стать серьёзным вызовом и даже посягательством на индивидуальную человеческую экзистенцию, лишая личность главной ценности или привилегии – права на свободу воли и выбора»), разоблачает безрезультативность предпринятого им исследования. Автор в выводе избегает оценки научной новизны своих результатов и возможных на их базе дальнейших исследований в пользу приведенной выше дилеммы.

Таким образом, сложно считать, что предмет исследования автором раскрыт на

достаточном для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне. По мнению рецензента, автору следует четче (конкретнее) обозначить соотношение предмета и объекта, а также цель исследования, чтобы в итоговом выводе была возможность констатировать её достижение и дальнейшие исследовательские перспективы. Было бы уместно также, четко обозначить, чем достигнутый автором результат, отличается от уже опубликованных результатов коллег (Э. Мангоне, Г. Джили, А. Долгов и др.).

Методологии исследования автор не уделяет отдельного внимания, в связи с чем неясно, в чем состоит новизна предпринятого им сравнения отдельных концепций альтруизма. Возможно, прояснит ситуацию конкретизация программы исследования (во введении — изложение цели и задач, решение которых предполагает её достижение, в аналитической части — последовательное структурирование изложения результатов согласно логике решаемых задач, а в заключении — вытекающий из решенных задач вывод).

Актуальность выбранной темы автор поясняет актуальностью теории созидательного альтруизма П. А. Сорокина, сразу же выдвигая гипотезу, что «альтруизм сегодня становится неким универсальным культурным смыслом, который по-разному воспринимается социокультурной средой в зависимости от политических, исторических и культурных традиций». Рецензент отмечает, что высказанный тезис нуждается в пояснении, поскольку содержит противоречие: с одной стороны «альтруизм — универсальный культурный смысл», а с другой — не универсальный культурный смысл, «который по-разному воспринимается». В прямом смысле употребленных автором слов высказанный тезис является ложным суждением, типа: квадрат становится квадратом потому, что воспринимается как квадрат и как не квадрат. Приведенная далее цитата высказывания А. Я. Флиера содержит ошибку согласования слов («В зоне культуры происходит [происходят?] закрепления [закрепление?] положительного опыта...») и также нуждается в пояснении: каким образом интерпретация социальной реальности в современной российской культурологии обуславливает актуальность обращения автора к восприятию альтруизма в философско-этической концепции П. А. Сорокина? Пока это сочетание авторских суждений, включая цитату, выглядит как подмена тезиса, типа: яблоко вкусно, потому что груша тоже вкусна.

Научная новизна, в силу рассмотренных выше обстоятельств, остается под сомнением, хотя сравнительный анализ различных концепций альтруизма некоторый элемент новизны предполагает.

Стиль текста стремится к научному, но содержит ряд оформительских и логических ошибок, нуждающихся в исправлении: 1) ссылки на литературу в тексте и указанные века оформлены без учета редакционных требований (см. https://nbpublish.com/e_fr/info_106.html); 2) квадратные скобки ссылок являются частью предыдущего предложения, поэтому точка в нем ставится после скобок, а не перед ними; 3) ряд авторских утверждений противоречит действительности («Сначала альтруистическое поведение поощрялось обществом только в рамках семьи или родственных отношений, затем подобное поведение распространилось на всё общество и стало социальной нормой», «Альтруизм, как и эгоизм, в марксистской теории становится синонимом самоотверженности, а также способом самовыражения личности»); 4) отдельные суждения автора содержат ошибки согласования («Отсюда практика ограничения личного эгоизма в качестве воспитательного компонента, другими словами внедрение в общественное сознание других установок или культурных смыслов, становится делом государственного уровня», «масштабная альтруизация возможна только при непосредственном участии науки и с помощью привычных инструментов, которые ловко используют пропаганда и институты власти», «В попытках примирить

русскую религиозную философию и позитивистскую теорию в рамках концепции созидательного альтруизма привели П.А. Сорокина сначала к непониманию в научном сообществе, а затем к признанию» и др.).

Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов научного поиска, но содержание разделов, как отмечено выше, нуждается в доработке.

Библиография слабо раскрывает проблемное поле исследования (мало литературы за последние 3–5 лет).

Апелляция к оппонентам, как отмечено выше с цитатой Флиера, не во всех случаях достаточно корректна. Автор ссылается на отдельные мнения российских и зарубежных коллег, но не совсем ясно, зачем он это делает. Открытой полемики или теоретической критики работ коллег в статье нет.

Выбранная автором тема исследования может представлять интерес для читательской аудитории в журнала «Философская мысль», но статья нуждается в существенной доработке с учетом высказанных рецензентом замечаний.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

В рецензируемой статье исследуется восприятие и роль альтруизма в контексте философско-этической концепции выдающегося американского социолога российского происхождения Питирима Александровича Сорокина. Автор анализирует, каким образом Сорокин интегрировал понятие альтруизма в свою теоретическую систему, а также как эта концепция воспринимается в различных социокультурных контекстах. Особое внимание уделяется сравнению подхода Сорокина с другими философскими и этическими системами, включая классические работы Огюста Конта и представителей русской религиозной философии.

Методология исследования включает в себя анализ текстов самого Сорокина, а также работ его предшественников и последователей. Автор использует сравнительный метод, сопоставляя идеи Сорокина с различными философскими и социологическими школами. Также применяются методы исторического анализа и интерпретации текстов, что позволяет глубже понять контекст возникновения и развития концепции альтруизма в творчестве Сорокина.

Актуальность темы несомненна. Современное общество сталкивается с множеством социальных и этических проблем, требующих поиска новых форм и основ существования. Альтруизм, как универсальный культурный смысл, играет ключевую роль в решении этих проблем. Исследование Сорокина предоставляет уникальные теоретические инструменты для понимания механизмов функционирования альтруизма в современном мире, включая критику индивидуализма, предложение интегрализма, мистическую энергию, роль образования в закреплении и передаче альтруистических ценностей.

Научная новизна работы заключается в комплексном подходе к изучению концепции альтруизма в системе Сорокина. Автором подчеркиваются оригинальные аспекты этой концепции, такие как связь альтруизма с культурой и образованием, а также его роль в

создании интегрального общества. Кроме того, статья предлагает новые интерпретации влияния альтруизма на индивидуальное и общественное поведение, что делает исследование актуальным и значимым для современной социальной науки.

Статья хорошо структурирована и написана ясным языком. Содержание статьи богато ссылками на первоисточники. Библиография представлена обширным списком литературы, включающим как классические произведения Сорокина, так и современные исследования по теме. Это говорит о серьезной подготовке автора и широком охвате источников.

Автор статьи корректно относится к оппонентам, представляя разные точки зрения на проблему альтруизма. Он обсуждает как достоинства, так и недостатки концепции Сорокина, сравнивая его подход с альтернативными теориями. Это показывает объективность исследования и стремление к всестороннему анализу проблемы. Однако недостатком статьи можно считать неучет современных дискуссий вокруг концепции Сорокина в контексте альтруистических идеалов.

В выводах подчеркивается значимость концепции альтруизма Сорокина для современной социальной науки и практики. Автор отмечает, что несмотря на определенные трудности в реализации идей Сорокина, его концепция остается актуальной и требует дальнейшего изучения и адаптации к современным условиям.

Статья, вероятно, заинтересует широкий круг читателей, включая специалистов в области социологии, философии, культурологии и психологии. Также она может привлечь внимание студентов и преподавателей соответствующих дисциплин, а также всех, кто интересуется вопросами этики и социальной справедливости.

С учетом всех вышеперечисленных достоинств и некоторых незначительных недостатков, статья «Восприятие альтруизма в философско-этической концепции П. А. Сорокина» рекомендуется к публикации в журнале «Философская мысль». Ее научный уровень соответствует высоким стандартам журнала, а тематика представляет большой интерес для философского сообщества.

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Люй Л. Западный неопластицизм и восточная эстетика: к вопросу о взаимности культурных влияний в XX веке

// Философия и культура. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.11.76756 EDN: CYFUEL URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76756

Западный неопластицизм и восточная эстетика: к вопросу о взаимности культурных влияний в XX веке

Люй Линчжи

ORCID: 0009-0008-0068-2001

преподаватель; Международный колледж Саньцзян; Хэйлунцзянская академия изящных искусств; г.

Харбин; КНР
аспирант; факультет культуры и искусств; Забайкальский государственный университет

672000, Россия, Забайкальский край, г. Чита, ул. Бабушкина, 125, оф. 60

✉ ivanovayuv@gmail.com



[Статья из рубрики "Диалог культур"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.11.76756

EDN:

CYFUEL

Дата направления статьи в редакцию:

13-11-2025

Аннотация: Статья посвящена исследованию глубинных онтологических связей между западным неопластицизмом Пита Мондриана и художественными практиками китайского модернизма XX века. Цель работы – выявить и проанализировать транскультурный диалог, выходящий за рамки формальных параллелей, через компаративное изучение творчества Мондриана и ключевых фигур китайского абстракционизма: У Гуаньчжуна, Дин И, Цзао Уцзи, Ли Хуашэна и Ван Гуаньи. Особое внимание уделяется категории «пустоты» (шуньята, сюй), которая рассматривается как узловая точка культурного трансфера, раскрывающая структурное единство западного и восточного подходов к выражению невыразимой первоосновы бытия. Впервые творчество Мондриана и китайских мастеров исследуется через призму диалектического синтеза их философских оснований – теософии, с одной стороны, и даосизма с чань-буддизмом – с другой. В основе работы лежит комплексный компаративный анализ, позволяющий сопоставить философско-эстетические основания творчества Мондриана и ключевых представителей китайского абстракционизма (У Гуаньчжуна, Дин И, Цзао Уцзи, Ли Хуашэна, Ван

Гуаньи). Исследование построено на принципах междисциплинарного подхода, сочетающего методы искусствоведения, культурологии и философии. Впервые творчество Мондриана и китайских мастеров исследуется через призму диалектического синтеза их философских оснований – теософии, с одной стороны, и даосизма с чань-буддизмом – с другой. Результаты проведенного исследования показали, что рецепция неопластицизма в Китае была не простым заимствованием, а глубоким диалогом, в ходе которого произошла трансформация обеих традиций. Основным итог исследования позволяет утверждать, что китайские художники, переосмысливая формальный язык западной абстракции, актуализировали в нем архетипы собственной эстетики, что привело к формированию уникальных художественных систем. Выводы работы подтверждают, что транскультурный диалог, центрированный вокруг концепта пустоты, демонстрирует универсальность фундаментальных художественно-философских интуиций и раскрывает механизмы продуктивного культурного обмена в эпоху модернизма.

Ключевые слова:

Пит Мондриан, неопластицизм, культурный обмен, пустота, теософия, даосизм, восточная эстетика, У Гуаньчжун, Дин И, Цзао Уцзи

Формирование неопластицизма как художественно-философской системы Пита Мондриана представляет собой сложный процесс синтеза западноевропейских и восточных традиций, обусловленный кризисом рационалистического мировоззрения на рубеже XIX–XX веков. Интеллектуальный контекст этого периода характеризуется активным обращением европейской интеллигенции к альтернативным гносеологическим моделям, предлагаемым эзотерическими и спиритуалистическими учениями [\[1, с. 45\]](#). Значительную роль в этом процессе сыграло Теософское общество Е. П. Блаватской, ставшее важным каналом трансляции восточных философских концепций в среду художественного авангарда.

Мондриан, состоявший в голландском отделении Теософского общества с 1909 г., воспринял его доктрины как основу своего мировоззренческого кредо. Культурфилософская программа неопластицизма заключалась в преодолении хаотической множественности эмпирического мира через репрезентацию универсальных структур бытия, что соответствовало теософской парадигме о единой мировой духовной субстанции, скрытой под покровом феноменальной реальности [\[2, с. 156\]](#). При этом, как убедительно показывает исследователь [\[3, с. 134-137\]](#), знакомство Мондриана с восточной философией осуществлялось преимущественно через опосредованную теософскую рецепцию, что наложило отпечаток на характер усвоения и интерпретации восточных концепций.

Реконструкция философских источников позволяет выявить сложную систему влияний на формирование визуального языка неопластицизма, которая проявляется на нескольких уровнях:

1. Адвайта-веданта с ее учением о недualьном Абсолюте (Брахмане) нашла отражение в стремлении Мондриана к демистификации покрова майи и визуализации вечной структуры реальности [\[4, с. 125\]](#). Художник последовательно устранял из своих произведений все элементы индивидуального и случайного, стремясь к выражению универсального космического порядка. Его редукция формы до базовых элементов –

прямых линий и основных цветов – представляет собой не эстетический минимализм, а попытку визуализации абсолютных первооснов бытия, свободных от иллюзорности материального мира.

2. Концепция шуньяты (пустотности) в философии буддизма Мадхьямаки претерпела значительную трансформацию в онтологическом статусе «пустого» фона в композициях Мондриана [\[5, с. 78\]](#). Белое или серое пространство в его работах функционирует не как пассивный вакуум, а как динамическое поле возможностей, визуальный аналог даосского «вэй» (не-деяния). Этот фон становится активным участником композиционного диалога, где незаполненность обретает статус творческого потенциала, из которого рождаются все формы.

3. Даосский принцип динамического равновесия и взаимодополняемости оппозиций Инь и Ян имплицитно присутствует в мондриановском принципе динамического равновесия через противопоставление вертикали и горизонтали, а также в системе цветовых контрастов [\[6, с. 156\]](#). Диалектика мужского (активного) и женского (пассивного) начал находит воплощение в перпендикулярной структуре композиций, где напряжение между линиями создает ощущение живого, пульсирующего космоса.

Особый интерес представляет эволюция восприятия восточных идей в творчестве Мондриана. Если в ранний период творчества наблюдается прямое заимствование теософской символики (как, например, в работе «Эволюция»), то в зрелый период, в рамках теории неопластицизма, происходит глубокий синтез западных и восточных традиций уже на концептуальном уровне. Этот синтез находит прямое подтверждение в текстах самого художника, который писал: «Новая культура будет культурой определённых отношений, равновесия, уничтожающего индивидуальное (трагическое) через нейтрализацию противоположных сил» [\[7, р. 46\]](#).

Семантика фона в композициях Мондриана, восходящая к концепции шуньяты, получает дополнительное измерение при сопоставлении с даосским понятием «вэй» (не-деяние) и концепцией «ци» в китайской пейзажной традиции. Как отмечает исследователь, «Мондриан интуитивно приближается к пониманию пустоты как динамического потенциала, что сближает его с традицией китайской пейзажной живописи» [\[8, с. 115\]](#). Таким образом, нейтральный фон трансформируется в визуальную метафору универсального субстрата, из которого конституируются все формы.

В культурологическом измерении неопластицизм Мондриана представляет собой эталонный пример транскультурного синтеза в эпоху модернизма. Его творчество является практической реализацией теософского идеала через соединение западного рационализма и восточного мистицизма, пропущенного через призму теософской доктрины.

Обратное влияние западного абстрактного искусства на Китай после интенсификации культурных обменов представляет собой сложный процесс культурного трансфера. В рамках этого процесса китайские художники, стремившиеся модернизировать национальную традицию, распознали в работах Мондриана парадоксальный отголосок собственных, глубоко укорененных философско-эстетических принципов. Данный феномен можно рассматривать как диалектический синтез, в результате которого произошла трансформация как западных художественных моделей, так и китайской традиции «гохуа» [\[9, с. 78-82\]](#). Феномен культурного трансфера между западным абстракционизмом и китайской живописной традицией представляет особый интерес для

исследования межкультурных художественных диалогов.

Для выявления универсальных и специфических черт в поисках художественной универсалии представляется продуктивным сравнительный анализ метода Пита Мондриана с творчеством мастеров китайской живописи, чья художественная система также основана на концепции воплощения абсолютного мирового порядка.

Пит Мондриан и творчество У Гуаньчжуна. Творчество Пита Мондриана (1872-1944) и У Гуаньчжуна (1919-2010) демонстрирует два принципиально различных подхода к абстракции, отражающих глубинные различия западной и восточной философско-эстетических парадигм. Мондриан развивал неопластицизм на основе теософских представлений о мировой гармонии, где геометрическая абстракция служила выражением универсальных законов мироздания. Его знаменитые работы «Композиция с красным, желтым и синим» (1930) и «Буги-Вуги на Бродвее» (1942-1943) построены на принципах строгой математической гармонии, где перпендикулярные линии и основные цвета создают вневременной, идеальный порядок. У Гуаньчжун, получивший образование в парижской Высшей национальной школе изящных искусств (1947-1950), синтезировал западные художественные языки с традиционной китайской эстетикой. Его творчество основывается на даосско-буддийском понимании мира, где гармония возникает не из математических расчетов, а из естественного взаимодействия противоположностей.

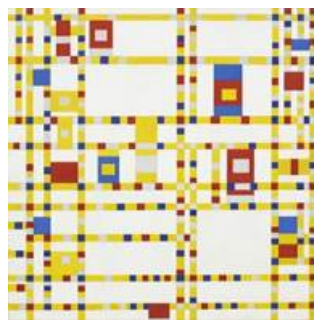


Рис. 1. Пит Мондриан. «Буги-Вуги на Бродвее» (1942-1943). Холст, масло. 127 × 127 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк

В картине «Великая стена» У Гуаньчжун осуществляет парадоксальное преобразование монументального символа цивилизации, трактуя его через энергию абстрактного экспрессионизма. Если в более ранних работах художник вел диалог с геометрической абстракцией Мондриана, то здесь строгая линия крепостной стены растворяется в хаотичном потоке мазков, где форма уступает место визуализации космической энергии «ци».

Цветовая палитра, построенная на охристых, земляных и серых тонах, отсылает к минеральной структуре камня и монохромной эстетике традиционной живописи тушью, но применяется с мощью, присущей западной масляной живописи. Цветовые акценты образуют «ритмические узоры», соответствующие теории «оживленного ритма» (气韵) в живописи гохуа. Диагональная композиция, пронизанная динамичными ритмами, создает ощущение протяженности и органичного слияния архитектурного сооружения с природным ландшафтом.

Философское измерение работы раскрывается через метафору художественного метода

самого мастера: подобно тому, как Великая стена вписана в естественный рельеф, искусство У Гуаньчжуна органично интегрирует западные техники в восточную традицию. Передавая не внешнюю форму, а одухотворенный ритм, художник достигает синтеза, где каллиграфическая линия «би-мо» сочетается с энергией абстрактно-экспрессионистского жеста, создавая универсальный художественный язык.



Рис. 2. У Гуаньчжун. «Великая стена». 1986. Бумага, тушь, цветные чернила. 95 × 178,5 см. Национальный художественный музей Китая, Пекин

В работе «Восточное окно» (1992) У Гуаньчжун использует оконную раму как композиционный элемент, напоминающий мондриановскую сетку. Однако, в отличие от статичных структур Мондриана, его окно становится «медитативным порталом», организующим динамичное пространство согласно традиционному принципу «заимствования пейзажа» (цзецин). Геометризм здесь не противостоит природе, а выявляет ее внутреннюю структуру. Картина «Лotosовый пруд» (1997) демонстрирует еще более сложный диалог с западной абстракцией. Композиция, построенная на ритмическом повторении округлых форм кувшинок и вертикальных стеблей, отдаленно напоминает структурные принципы неопластицизма. Однако, как отмечает исследователь Ли Сяоцин, «У Гуаньчжун преобразует геометрические элементы в органические ритмы, следующие даосскому принципу «естественности» (цзыжань)» [\[10, с. 89\]](#).

Цветовая палитра двух мастеров раскрывает фундаментальные различия в понимании абстракции. Мондриан использует основные цвета как чистые сущности, существующие вне конкретного пространства-времени. У Гуаньчжун в работах из серии «Белые березы» (2001) применяет ограниченную палитру черного, белого и серого для создания сложных тональных градаций, где цвет становится выражением конкретного световоздушного состояния. Ритмическая организация также демонстрирует различные подходы. Мондриановская сетка основана на равномерных интервалах, создающих эффект статичного равновесия. У Гуаньчжун развивает «дыхательный» ритм, где сгущения и разрежения мазков следуют логике внутреннего напряжения, восходя к классической китайской концепции «оживленного ритма» (циюнь шэндун).

Рецепция Мондриана в творчестве У Гуаньчжуна представляет собой сложный процесс встречного движения культур. Китайский художник не просто заимствует формальные приемы, а обнаруживает в неопластицизме отголоски собственной традиции. Как отмечает искусствовед Н.А. Виноградова, «геометрические структуры у У Гуаньчжуна всегда сохраняют связь с природными формами, следуя традиционному принципу великое в малом» [\[11, с. 145\]](#).

Художественный метод У Гуаньчжуна представляет собой органичный синтез восточной художественной традиции и западного модернизма. Сам мастер определял свою позицию

как «мост между Востоком и Западом», что на практике выражалось в сплаве каллиграфической выразительности туши и монохромной эстетики гохуа с пластическим языком и техникой масляной живописи. Стремясь не просто объединить, а переосмыслить две культурные парадигмы, У Гуаньчжун создавал работы, которые, по его собственному яркому выражению, нельзя было однозначно отнести ни к китайским, ни к европейским. Он видел себя в роли «удава, проглотившего слона – западное искусство», тем самым подчеркивая способность китайской художественной системы усвоить и трансформировать иноземные влияния, не утрачивая своей сущности [\[12, с. 90\]](#).

Пит Мондриан и творчество Дин И. Сопоставление творческих методов Пита Мондриана (1872-1944) и современного китайского художника Дин И (р. 1962) выявляет парадоксальное сходство формальных стратегий при фундаментальном различии философских оснований. Оба мастера осуществляют радикальную редукцию художественного языка, однако если Мондриан приходит к геометрической абстракции через теософские искания, то Дин И развивает свою эстетику как ответ на вызовы современной урбанистической цивилизации.

Мондриановский неопластицизм, с его культом перпендикулярных линий и основных цветов, представляет собой визуальную теологию, направленную на выражение универсальных законов мироздания. Как отмечает исследователь Р. Уэлш, «для Мондриана геометрическая сетка была не просто формальным приемом, а пластической формулой божественной гармонии, скрытой под покровом видимой реальности» [\[13, р. 156\]](#). Его знаменитые композиции с красным, желтым и синим следует понимать как визуальные манифесты теософского учения о единстве материального и духовного начал.

Дин И, выпускник Сычуаньской академии изящных искусств, разрабатывает собственную систему знаковости, основанную на монотонном повторении символа «крест». Однако, в отличие от метафизических устремлений Мондриана, его подход коренится в конкретике современного китайского мегаполиса. Как точно замечает искусствовед Лай Фэй, «серии «Appearance of Crosses» Дин И представляют собой не поиск абсолютной истины, а художественную реакцию на информационную перенасыщенность и стандартизацию современного общества» [\[14, с. 241\]](#). Ярким примером служит работа «Appearance of Crosses 2007-8» (2008), где тысячи методично нанесенных крестов формируют сложный структурный ритм, напоминающий одновременно и городскую сетку, и цифровые коды.

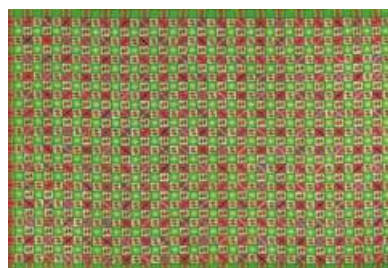


Рис. 3. Дин И. «Появление крестов» (Appearance of Crosses). 1997. Акрил, холст. 135 × 200 см. Частная коллекция. Источник: Каталог выставки «Китайское современное искусство», 2008.

Фундаментальное различие проявляется в отношении к процессу творчества. Мондриан

тщательно выверял каждую линию и цветовое соотношение, стремясь к идеальному балансу, отражающему космический порядок. Его работа была интеллектуальным актом постижения универсальных законов. Для Дин И процесс монотонного нанесения тысяч крестов становится формой медитативной практики, восходящей к чань-буддийским традициям повторения. «В этом монотонном действии, – пишет исследователь Ван Хуэй, – художник не столько создает произведение, сколько переживает опыт очищения сознания через ритмическое повторение» [\[14, с. 245\]](#).

Семантика используемых форм также раскрывает философские расхождения. Мондриановская сетка с ее перпендикулярными линиями олицетворяет диалектику мужского и женского начал, активного и пассивного, выражая тем самым дуалистическую природу мироздания. Кресты Дин И лишены подобной символической нагрузки – они функционируют как элементарные знаки, чья смысловая насыщенность возникает именно из их множественности и ритмической организации.

Особого внимания заслуживает временной аспект их творчества. Произведения Мондриана существуют вне времени, представляя собой застывшие моменты вечной гармонии. Серии Дин И, напротив, фиксируют процессуальность, длительность, накопление – его работы являются следами временного усилия, материализацией медитативного опыта.

Таким образом, при внешнем сходстве редуктивных стратегий, Мондриан и Дин И представляют различные парадигмы художественного мышления: первый – метафизическую модель искусства как выражения универсальных истин, второй – практику художественного осмысления конкретных социокультурных условий через аскезу формы и медитативность процесса.

Пит Мондриан и творчество Цзао Уцзи. Сопоставление творчества Пита Мондриана (1872-1944) и Цзао Уцзи (1921-2013) представляет особый интерес для исследования диалога западноевропейской и китайской художественных традиций в контексте модернизма. Оба художника разрабатывали язык абстракции, однако их философско-эстетические основания демонстрируют принципиальные различия, укорененные в различных культурных парадигмах. Мондриан пришел к абстракции через теософские искания и неопластицизм, разработав концепцию «универсальной гармонии», выраженной через геометрическую сетку. Его знаменитые композиции с перпендикулярными линиями и основными цветами представляли собой визуальную теологию, направленную на преодоление хаоса материального мира. Как отмечает исследователь М. Блоткамп, «для Мондриана искусство было средством постижения абсолютных истин, скрытых за видимой реальностью» [\[13, p. 134\]](#).

Цзао Уцзи, выпускник Художественной академии в Ханчжоу (1935-1941) и представитель «парижской школы» китайских художников, синтезировал традиции китайской каллиграфии и пейзажной живописи с языком западного абстрактного экспрессионизма. Его творчество основывалось на даосско-буддийском понимании мира как вечного потока трансформаций. Искусствовед Ж. Леймари отмечает: «Цзао Уцзи воспринимал холст как пространство для медитативного процесса, где ритм и движение важнее конечного результата» [\[15, p. 78\]](#).

Его главной темой была не геометрия, а стихия: художник создавал «космические» абстракции, изображая вселенную в момент её становления. На его полотнах оживают хаос, из которого рождаются формы, свет, пронизывающий тьму, туманности и вихри энергии, что делает его работы визуализацией даосского мифа о происхождении мира

из первоначального хаоса. При этом, несмотря на абсолютную абстракцию, искусство Цзао Уцзи является прямым продолжением китайской пейзажной традиции «шань-шуй» (горы и воды). Художник не изображал конкретные горные массивы, а передавал их сущность, дух и внутреннюю энергетику, погружая зрителя внутрь пейзажа, а не оставляя его во внешней позиции наблюдателя, что особенно ярко проявилось в его знаменитых сериях «Горы и воды». Важнейшей составляющей его художественного метода стал каллиграфический жест – динамичные, мощные мазки и линии, унаследованные от китайской каллиграфии, служат не контурами форм, а следами движения энергии, становясь «костяком» и «нервом» картины, несущим в себе эмоциональный и духовный заряд. Завершает эту уникальную манеру виртуозное владение техникой лессировок: нанося полупрозрачные слои краски, Цзао Уцзи добивался сложнейших эффектов света, воздуха и глубины, в результате чего его холсты кажутся наполненными светом изнутри, а пространство на них обретает способность пульсировать и «дышать».

Анализ формальных решений выявляет фундаментальные различия в понимании пространства. Мондриан создавал замкнутые статичные структуры, где каждая линия и цветное пятно занимали строго определенное место в математически выверенной композиции. Цзао Уцзи в своих работах, таких как «Без названия» (1960), написанных в традиционной китайской концепции «горы и воды» (кит. шаньшуй), развивал динамическую организацию пространства, восходящую к традиционной китайской эстетике «оживленного ритма» (циюнь шэндун). Его композиции построены на сложном взаимодействии энергий инь и ян, где формы рождаются из хаоса и постоянно пребывают в состоянии становления.

Цветовая палитра Мондриана ограничена основными цветами (красный, желтый, синий) и ахроматическими тонами, выполняющими структурно-символическую функцию. Каждый цвет представляет универсальные космические силы в их чистом, неизменном виде. Цзао Уцзи использовал сложные тональные градации и фактурные решения, где цвет становился выражением конкретного эмоционального состояния и световоздушной среды. Его техника работы с краской, сочетающая каллиграфические жесты и сложные лессировки, создавала эффект «дышащего» пространства, наполненного ци – жизненной энергией.



Рис. 4. Цзао Уцзи (Zao Wou-Ki). «8.12.89». 1989. Холст, масло. 114 × 146 см. Частная коллекция

Творчество Мондриана отражает западное стремление к рациональному постижению мира через его редукцию к универсальным структурам. Его художественная система представляет собой проект модернистской утопии, где искусство служит средством

преобразования среды обитания человека. Цзао Уцзи воплощает традиционную восточную парадигму, где художник не противостоит природе, а следует ее внутренним ритмам. Его абстракции продолжают традицию китайской пейзажной живописи, где горы и воды воспринимаются как манифестация дао – пути вселенной.

Таким образом, при внешней принадлежности к абстрактному искусству, Мондриан и Цзао Уцзи представляют различные философско-эстетические системы: первый – западный рационализм с его поиском вечных истин, второй – восточную мудрость принятия изменчивости мира. Их диалог демонстрирует богатство возможностей абстрактного языка в выражении культурно-специфических картин мира, раскрывая глубинные различия в понимании отношений между человеком и универсумом, между порядком и стихией, между вечным и преходящим.

Пит Мондриан и творчество Ли Хуашэна. Сравнительный анализ художественных систем Пита Мондриана и Ли Хуашэна выявляет парадоксальное единство визуальных форм при фундаментальном различии их философско-эстетических оснований. Оба мастера пришли к использованию геометрических сеток и минималистского языка, однако их творческие методы отражают различные культурные парадигмы – западный модернистский проект универсализма и восточную традицию духовной практики.

Ли Хуашен (1944-2018) был выдающимся китайским художником, известным своими абстрактными работами, которые эволюционировали от традиционной китайской пейзажной живописи к экспрессивным черно-белым композициям с использованием пересекающихся линий и сетчатых узоров. Он считается одним из ключевых художников социалистического Китая, чья карьера отразила его путь в этот период.



Рис. 5. Ли Хуашен (Li Huasheng). «99.7-99.10». 1999. Тушь, бумага. 180.3 × 96.5 см.
Частная коллекция

Художественная практика Ли Хуашэна укоренена в традициях чань-буддизма и китайской каллиграфической эстетики. Его минималистские сетки, выполненные тушью на бумаге, представляют собой не проект универсальной гармонии, а документацию медитативного процесса [\[16, с. 156\]](#). Если Мондриан стремился к созданию конечного, совершенного произведения как модели идеального миропорядка, то для Ли Хуашэна первостепенное значение имел сам акт творчества как духовная практика. Его сетки сохраняют след кисти, варьирующуюся толщину линии, тонкие тональные переходы – все те качества, которые в традиционной китайской эстетике связываются с понятием «ци юнь шэн дун» (одухотворенный ритм живого дыхания).

Принципиальное различие проявляется и в отношении к временному аспекту творчества. Неопластицизм Мондриана ориентирован на вечное, неизменное настоящее его композиций, тогда как работы Ли Хуашэна актуализируют темпоральность художественного процесса. Каждая линия в его сетках представляет собой не просто

элемент структуры, а фиксацию определенного момента медитативного состояния, дыхательного цикла, движения руки. Это различие находит отражение и в материальной основе произведений: Мондриан работал с промышленными материалами (холст, масло), добиваясь безличной точности линий, тогда как Ли Хуашэн использовал традиционные материалы (тушь, бумага), подчеркивающие органическую природу творческого акта.

Таким образом, при внешнем сходстве формальных решений, художественные системы Мондриана и Ли Хуашэна представляют различные онтологические проекты. Мондриан через геометрическую абстракцию стремился к выражению универсального космического порядка, к созданию визуальной модели идеальной реальности. Ли Хуашэн использовал формальный язык минимализма для документирования внутреннего духовного опыта, актуализации процесса, а не результата творчества. Этот сравнительный анализ демонстрирует, как сходные визуальные стратегии могут обслуживать принципиально различные философско-эстетические программы, определяемые культурным контекстом и духовными традициями.

Пит Мондриан и творчество Ван Гуанъи. Анализ творчества Ван Гуанъи сквозь призму влияния Пита Мондриана раскрывает сложный механизм культурного трансфера, где формальное заимствование сопровождается радикальной переориентацией смыслов. Рецепция неопластицизма китайским художником осуществляется не через прямое подражание, а через критическое переосмысление его основных принципов, что позволяет говорить об опосредованном и трансформированном влиянии.

На формальном уровне влияние Мондриана проявляется в структурной организации композиций Ван Гуанъи. Художник заимствует принцип геометрической сетки и лаконичность цветового решения, однако наполняет эти элементы совершенно иным содержанием. Если у Мондриана вертикально-горизонтальная решетка выражает универсальные законы мироздания, то у Ван Гуанъи она становится средством систематизации и критики идеологических конструкций. В серии «Великая критика» структурная четкость композиции подчеркивает механистичность пропагандистских образов, раскрывая их искусственную природу.

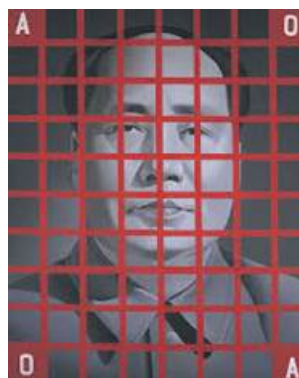


Рис. 6. Ван Гуанъи. «Мао Цзэдун: красная сетка №2» (Mao Zedong: Red Grid No. 2). 1988. Тушь, графит, бумага. Частная коллекция

На уровне цветового решения наблюдается сознательная инверсия мондриановской палитры. Основные цвета – красный, синий, желтый – лишаются своего метафизического значения и приобретают конкретно-исторические коннотации. Особенно показателен красный цвет: если у Мондриана он является одним из элементов универсальной

гармонии, то у Ван Гуанъи он становится прямым указанием на коммунистическую идеологию, потребительский фетишизм или их парадоксальное слияние в условиях глобализации.

На философском уровне Ван Гуанъи осуществляет деконструкцию теософских оснований неопластицизма. Мондриановская вера в универсальную гармонию сменяется критическим анализом того, как абстрактные идеологии материализуются в визуальных образах. Художник использует формальный язык модернизма не для выражения духовных истин, а для разоблачения механизмов идеологического производства. Его работы демонстрируют, как любые, даже самые чистые формы могут быть инструментализированы в интересах политической или экономической власти.

Особого внимания заслуживает трансформация социального проекта неопластицизма. Если Мондриан видел в искусстве средство преобразования среды обитания человека, то Ван Гуанъи показывает, как утопические проекты модернизма могут оборачиваться своими противоположностями в конкретных исторических условиях. Его творчество становится критикой самой идеи тотального преобразования жизни средствами искусства, раскрывая опасности, скрытые в любом универсалистском проекте.

Таким образом, влияние Мондриана на Ван Гуанъи осуществляется через сложную систему формальных заимствований и смысловых инверсий. Китайский художник не продолжает традицию неопластицизма, а использует его элементы для создания критического высказывания о судьбе модернистских утопий в эпоху глобализации. Эта рецепция демонстрирует общую закономерность в развитии современного китайского искусства, где западные художественные языки подвергаются радикальному переосмыслению и начинают служить целям критической рефлексии над современностью.

Проведенный компаративный анализ творчества ключевых фигур западного абстракционизма и их китайских респондентов позволяет выявить не просто формальные параллели, но глубинное структурное и философское единство, которое становится особенно очевидным при рассмотрении категории «пустоты» (void, emptiness). Данная категория, выступая в роли узловой точки культурного трансфера, демонстрирует, как внешне различные художественные системы решают сходную онтологическую задачу: выражение невыразимой первоосновы бытия.

В основе как неопластицизма Мондриана, так и традиционной китайской эстетики лежит не-дуалистическое восприятие реальности, где пустота является не отсутствием, а плероматическим состоянием (плерома – божественная полнота), полным потенциалом и творящей энергии.

У Мондриана, находящегося под влиянием теософии, пустота – это визуальный коррелят невыразимого Абсолюта, Единой Реальности (Брахмана) в адвайта-веданте, которая стоит за иллюзорным многообразием мира (майя). Белый или серый фон в его композициях – это не пассивный задник, но активное, динамическое пространство, функционально тождественное буддийской концепции шуньяты (пустотности как природы всех феноменов). Это пространство, в котором и благодаря которому разворачивается драма взаимоотношений линии и цвета, стремящихся к универсальному равновесию.

В китайской традиции (даосизм, чань-буддизм) пустота (сюй, ху; у, уи) понимается как «Вэй» (не-бытие), являющееся источником и потенциалом всех «десяти тысяч вещей». Это пространство циркуляции универсальной энергии «Ци», дыхания вселенной. В живописи «шань-шуй» незаполненные области – туманы, облака, водные глади – не

менее значимы, чем сами горы, ибо они являются носителями смысла, ритма и того самого «одухотворенного ритма» (ци юнь шэн дун), который составляет цель искусства.

Различие в осмыслении пустоты порождает и различные, хотя и сопоставимые, композиционные принципы (см. табл. 1).

Таблица 1.

Сравнительный анализ концепции пустоты в неопластицизме П. Мондриана и китайской художественной традиции

Аспект	Неопластицизм (Мондриан)	Китайская живопись (Традиция Шань-Шуй и её нео-традиции)
Философская основа	Теософия (синтез западного мистрицизма и восточных учений: адвайта-веданта, буддизм)	Даосизм, Чань-буддизм
Концепция пустоты	Активное, динамическое пространство, уравнивающее цвет и форму. Визуализация Абсолюта и шуньяты.	Сюй/У (Вэй): источник и потенциал всех вещей. Пространство циркуляции Ци
Композиция	Статичное, абсолютное равновесие противоположностей (горизонталь/вертикаль, цвет/не-цвет). Замкнутая, самодостаточная система.	Динамическое равновесие Инь-Ян. Принцип «живой» пустоты, асимметрии. Соотношение заполненного (ши) и пустого (сюй). Бесконечное, «дышащее» пространство.
Цель искусства	Выражение универсальной гармонии, построение модели идеального, утопического порядка.	Выражение Дао, передача «одухотворенного ритма» (ци юнь шэн дун), созерцание изначальной гармонии.

Как видно из таблицы, если Мондриан через пустоту стремится к кристаллизации вечного закона, то китайская традиция видит в ней средство для выражения вечного процесса становления.

Работы китайских мастеров, анализируемые в прикрепленных файлах, являются блестящими примерами синтеза этих двух подходов к пустоте.

У Гуаньчжун в своей серии работ создает «динамичное и дышащее пространство». Его геометрические формы не наложены на пустоту, а проявляются из хаоса туши и воды. Это прямое воплощение даосского принципа, где порядок рождается из самой материи-энергии, а пустота является питающей средой. Его живопись – это одновременно и «композиция» в духе структурного поиска Мондриана, и «пейзаж гор и вод», где зритель может мысленно путешествовать, следуя за движением кисти и потоками Ци.

Ли Хуашэн в своих минималистических сетках демонстрирует уникальный синтез западного структурализма и восточной медитативной практики. Его монохромные композиции, построенные на повторении геометрических элементов, создают сложный ритмический рисунок, где пустота между линиями становится активным участником

художественного высказывания. В работе «99.7-99.10» (1999) пространственные интервалы обретают семантическую насыщенность, превращаясь в визуальную метафору духовного поиска и созерцания.

Ван Гуанъи в серии «Великая критика» переосмысливает концепцию пустоты через призму социально-политического контекста. Его использование пустого пространства становится инструментом критики идеологических конструкций. Если у Мондриана пустота служила выражению универсальной гармонии, то у Ван Гуанъи она обнажает искусственность и механистичность пропагандистских образов, раскрывая их пустотную природу.

Цзао Уцзи осуществляет еще более радикальный синтез. Его «космические» абстракции, наследуя от Кандинского идею «духовной вибрации», наполняют пустоту не геометрическими структурами, а органикой становления. Пространство его картин, «бесконечное и воздушное», является прямым наследием китайской воздушной перспективы. Формы в его работах рождаются из тумана цвета и растворяются в нем, визуализируя даосский взгляд на реальность как на вечный поток. Пустота у Цзао Уцзи – это и есть первичная, насыщенная энергией Ци, субстанция вселенной.

В творчестве Дин И концепция пустоты обретает многомерную семантическую структуру, становясь центральным элементом его художественной системы. Художник осуществляет радикальную трансформацию традиционных представлений о пустоте через разработку сложной системы визуальных и концептуальных стратегий, основанных на синтезе традиционной восточной эстетики и языка современного искусства.

Материальная воплощенность пустоты проявляется в создании фактурных поверхностей, где незаполненные пространства между геометрическими элементами обретают физическую осязаемость. Многократное нанесение перекрестий («+» или «x») формирует сложный рельеф, в котором интервалы между знаками становятся зонами активного визуального напряжения. Художник использует разнообразные медиа – от традиционных материалов (тушь, рисовая бумага) до современных носителей (дерево, холст, акрил), что придает пустоте специфические тактильные характеристики. В работе «Appearance of Crosses» (1998) пространственные паузы между повторяющимися элементами создают оптическую вибрацию, преобразуя незаполненные участки в самостоятельную визуальную субстанцию.

Итак, категория пустоты выступает в качестве транскультурного моста, связывающего западный модернистский проект с восточной традиционной мыслью. Рецепция западной абстракции в Китае была столь продуктивной именно потому, что китайские художники узнали в поисках Мондриана родственную онтологическую интуицию. Они инициировали глубокий диалог на уровне фундаментальных философских категорий, который привел не к нивелированию различий, а к обогащению обеих традиций, доказав, что универсальность искусства коренится в способности разных культур артикулировать сходные экзистенциальные и метафизические переживания.

Таким образом, проведенное исследование наглядно демонстрирует, что диалог между западным неопластицизмом Пита Мондриана и китайской живописной традицией XX века представляет собой не простое формальное заимствование, а глубокий процесс взаимного культурного обмена и онтологического узнавания. Анализ выявил, что эстетика Мондриана, сформированная под влиянием теософской рецепции восточных учений (адвайта-веданты, буддизма, даосизма), и художественные поиски китайских модернистов (У Гуаньчжуна, Дин И, Цзао Уцзи и других) сходятся в фундаментальной

точке – категории «пустоты». Эта универсальная философско-художественная категория выступает ключевым концептом, раскрывающим структурное единство стремлений к выражению невыразимой первоосновы бытия, несмотря на различия в его интерпретации: как вечного универсального закона у Мондриана и как вечного процесса становления в китайской традиции.

Следовательно, научная новизна работы заключается в доказательстве того, что продуктивная рецепция западного абстракционизма в Китае стала возможной именно благодаря глубинному, а не поверхностному, родству философских интуиций. Китайские художники, переосмысливая формальный язык неопластицизма через призму собственной эстетики (даосизма, чань-буддизма, живописи «сеи»), вступили с ним в содержательный диалог, который обогатил обе традиции. Этот транскультурный синтез подтверждает, что универсальность искусства коренится в способности разных культур артикулировать сходные экзистенциальные и метафизические переживания, находя для них адекватный визуальный язык.

Библиография

1. Уэлш Р.П. Мондриан и теософия // Пит Мондриан: Человек и его творчество. Лейден: University Press, 1992. С. 34-52.
2. Сарабьянов Д.В. Пит Мондриан и духовные искания в искусстве XX века. М.: БуксМАрт, 2018. 304 с.
3. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
4. Мондриан П. Неопластицизм // Практики нового искусства: Антология российского и зарубежного авангарда / Сост. А.В. Логутов. М.: V-A-C press, 2022. С. 121-134.
5. Игнатьева В.В. Концепция пустоты в восточной философии и западном искусстве XX века. М.: БуксМАрт, 2019. 208 с.
6. Торчинов Е.А. Даосизм: Опыт историко-религиоведческого описания. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. 310 с.
7. Mondrian P. The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian / Ed. by H. Holtzman, M. S. James. Boston: G. K. Hall & Co., 1986. 448 p.
8. Завадская Е.В. Культура Востока в современном западном мире. М.: Наука, 1977. 168 с.
9. Ли Цзюнь. Взаимодействие китайской и западной живописи в XX веке. Пекин: Издательство искусств, 2021. 336 с.
10. 李晓清 (Ли Сяоцин). 吴冠中艺术研究 (Исследование творчества У Гуаньчжуна). 北京: 人民美术出版社, 2015. 284 с.
11. Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. М.: Искусство, 2017. 215 с.
12. 吴冠中. 风筝不断线-创作笔记. 文艺研究, 1983年第3期第 89-90 页 [У Гуаньчжун. Нить воздушного змея не порвется // Изобразительное искусство. 1983. № 3. С. 89-90].
13. Blotkamp, C. Mondrian: The Art of Destruction. London: Reaktion Books, 2001. 272 p.
14. 高名潞 (Гао Минлу). 中国当代艺术的艺术 (Искусство современного китайского искусства). 北京: 人民美术出版社, 2021. 368 с.
15. Leymarie J. Zao Wou-Ki. New York: Harry N. Abrams, 1979. 240 p.
16. Современное искусство Китая: традиция и авангард: сборник статей / под ред. А. А. Родионова. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2020. 298 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не

раскрывается.

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

Предметом исследования статьи является такой феномен как культурное влияние на примере европейского художественного направления неопластизма и традиции Шань-Шуй и её нео-концепции в китайской живописи XX столетия. Предмет исследования неординарен для российского искусствоведения и философии культуры. Его всесторонний анализ позволит расширить предметное поле исследований в области искусства.

Методология исследования опирается на философский, искусствоведческий подходы, базовым методом исследования выступает компаративистская методика. Автор подробно, опираясь на конкретные произведения искусства проводит сравнение творческих принципов Пита Мондриана и китайских живописцев XX века, которые продолжали в своем творчестве традицию Шань-Шуй, основанную на концепции воплощения абсолютного мирового порядка (У Гуаньчжун, Дин И, Цзао Уцзи, Ли Хуашэн, Ван Гуань).

Актуальность исследования не вызывает сомнения. Автор на конкретных примерах демонстрирует сложную, нелинейную схему взаимовлияния разных культурных традиций, имеющих достаточно разные эстетико-философские основания и использующие разные технические приемы, но на фундаментальном уровне коррелирующие друг с другом. В современной культуре, где взаимодействие и взаимовлияние культур является перманентным процессом, подобные исследования крайне важны и своевременны. При видимых различиях, данное исследование демонстрирует базовую близость культур.

Научную новизну работы автор видит именно в обнаружении глубинных мировоззренческих связей между двумя различными культурными феноменами – западным абстракционизмом и китайской живописной традицией.

Стиль статьи сугубо научный. Автор демонстрирует не только прекрасное знание эмпирического материала, но и свободное владение философской терминологией, связанной с концепциями Е.П. Блаватской и даосизмом, чань-буддизмом. Структура работы логична и соответствует сформулированной цели работы. Автор в начале статьи проводит подробный разбор философско-эстетических предпочтений Пита Мондриана, затем последовательно проводит сравнение творчества европейского абстракциониста с каждым отдельным китайским художником. В конце статьи автор в табличной форме указывает на общее и различное в двух мировоззренческих и художественных концепциях. Подобное структурирование выводов указывает на проведение автором основательного эмпирического исследования, когда было собранно достаточно данных для обобщения и формулирования концептуального резюме.

Библиография достаточно полно отражает содержание работы, Ссылочный аппарат и список литературы оформлены в соответствии с требованиями. В качестве замечания можно отметить отсутствие в списке литературы работ Е.П. Блаватской или ее последователей, т.к. хотя автор упоминает в статье, что влияние Теософского общества на творчество Пита Мондриана неоспоримо.

Статья написана на очень высоком научном уровне, выводы, сделанные автором, затрагивают такие насущные проблемы как взаимодействие культур, культурный диалог, культурная идентичность и, несомненно, будут востребованы другими исследователями. Статья полностью соответствует требованиям, предъявляемым научным публикациям.

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Канькин С.В. Любительский стайерский бег сквозь призму американского прагматизма // Философия и культура. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.11.71961 EDN: CWBIEV URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71961

Любительский стайерский бег сквозь призму американского прагматизма

Канькин Станислав Владимирович

ORCID: 0000-0002-3250-4276

кандидат философских наук

доцент; кафедра гуманитарных наук; Старооскольский технологический институт им. А.А. Угарова (филиал) ННТУ "МИСиС"

309503, Россия, Белгородская область, г. Старый Оскол, Никитский, 6

✉ stvk2007@yandex.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.11.71961

EDN:

CWBIEV

Дата направления статьи в редакцию:

13-10-2024

Аннотация: Философское осмысление значимости любительского стайерского бега для всестороннего развития человека и пропаганда такого рода досуговой деятельности являются актуальной задачей, учитывая в целом небольшое количество людей, регулярно тренирующихся и участвующих в беговых соревнованиях. Центром формирования и распространения любительского бегового движения в мире являются США, что позволяет сделать предположение о стимулировании беговой активности особенностями их национальной культуры. Предметом рассмотрения являются культурное содержание и гуманистический потенциал беговых практик стайеров-любителей, эксплицируемые посредством мировоззренческих установок и категориального аппарата одного из ведущих направлений классической американской философии – прагматизма, выбор которого обусловлен его идейными особенностями, глубоко раскрывающими различные аспекты бытия «человека бегущего». Прагматисты были сосредоточены на улучшении человека («мелиоризм»), для чего требовались

аскетические антропотехники (к которым относятся и тренировки стайеров), формирующие важные для выживания навыки и открывающие новые измерения опыта. В качестве методологии изучения предметной области использовались исторический метод, метод категоризации, дескриптивный метод, метод анализа. В статье исследуется влияние идейного наследия американских прагматистов Ч. Пирса, У. Джеймса и Дж. Дьюи на развитие современного массового стайерского бега. Это влияние усматривается в том, что прагматисты считали важным пребывать в напряжении, связанном с превращением личностью невозможного для себя в возможное, что и образует горизонт осмысленности жизни. В отличие от джоггеров, полупрофессиональные бегуны ориентированы не на расширение, а на углубление бегового опыта, что позволяет им обнаружить недоступные без значительного напряжения, многолетних практик, аскетизма и переживаний опасности нетривиальные гуманизирующие аспекты беговой локомоции. Ключевыми темами прагматизма, важными для формирования концептуальной оснастки беговых практик полупрофессионалов, являются опора на экспериментальный метод в тренировочном процессе; положительное отношение к риску; вера в свою возможность долговременно противостоять боли; формирование привычек, связанных с поддержанием автоматизма оптимальной беговой локомоции и соблюдением режима; игровое отношение к беговой деятельности как ценной самой по себе; признание мотивирующей значимости медитативных и мистических переживаний; динамичность фронезиса; готовность к экстремальным действиям и переживаниям.

Ключевые слова:

стайерский бег, прагматизм, философия спорта, мелиоризм, радикальный эмпиризм, фронезис, риск, экспериментальный метод, медитативный опыт, эстетическое напряжение

Напряженная жизнь вкуснее.

У. Джеймс. Из письма В. Лютославскому, 6 мая 1906 г.

Введение. Семидесятые годы прошлого столетия стали во многих странах временем так называемой *беговой революции* – одного из проявлений постмодернистского телоцентризма, наряду с сексуальной, гендерной, семейной «революциями», возмещавшими о *конце истории* рационализма и эмансипации телесности. Центром формирования и распространения любительского бегового движения в мире были США, где такой вид массовой активности лучшим образом соответствовал американскому стилю жизни, поскольку один из самых важных героев американской культуры – это первопроходец, странник, искатель удачи, который отвоевывает или находит подходящее место для жизни и становится поселенцем, выживающим в постоянной борьбе с природой, туземцами, бандитами, а иногда и властями, добиваясь жизненного успеха («американская мечта») долгим и напряженным трудом. Для этого «настоящего американца» одинаково важны храбрость и стойкость, способность к риску и практическая устремленность, он, конечно, надеется на божественную помощь, но в трудных ситуациях привык полагаться только на себя. Особую значимость для данного героя приобретает *выносливость* как способность, не впадая в отчаяние, длительно переживать невзгоды на пути к труднодостижимой цели; нынешняя комфортная жизнь американского среднего класса дает мало возможностей практиковаться в этой сфере, поэтому потребность в героизации жизни, возвращении к национальному архетипу

многими удовлетворяется в рамках очень модного сегодня в США endurance sports – *спорта на выносливость* (стайерский бег, триатлон, треккинг, шоссейные и горные велогонки, заплывы и гребля на открытой воде и пр.). Значительную роль в этом семействе спортивных дисциплин играет бег, что обусловлено его максимальной доступностью, выражающей важнейшую ценность американской жизни – демократичность, т.е. открытость для всех желающих вне зависимости от их биологических и социальных характеристик.

Актуальность исследования. По данным самого авторитетного мирового исследования беговой активности RunRepeat, обобщившего 107,9 миллионов результатов забегов из более чем 70 тысяч беговых мероприятий любителей с 1986 по 2018 год в 193 странах, признанных ООН, больше всего участвующих в соревнованиях бегунов в процентах от общей численности населения – в Ирландии, но это лишь 0,5% от всего населения (в США около 0,1%, в России – менее 0,1%). При этом отмечается, что США – страна с наибольшим количеством бегающих, которые в основном являются джоггерами, так как именно у американских стайеров самые медленные результаты среди участников из стран с наибольшим количеством практикующих бег [\[1\]](#): «Поразительно, что Америка, страна вечной конкуренции, борьбы за победу, была вдруг охвачена идеей простого участия. По сути своей, это было возвращение к истинному олимпийскому идеалу. Общее мнение выражалось так: «Какая разница, кто выигрывает? Всякий, кому удастся финишировать, – это уже победитель» [\[2, с. 137\]](#).

Конечно, в американской философии спорта, возникновение которой относят к концу 60-х годов прошлого столетия, имеется множество трудов, рассматривающих различные мировоззренческие и экзистенциальные аспекты спорта на выносливость. Наиболее полно они представлены в международных (с участием американских исследователей) коллективных сборниках: «Бег на выносливость. Социокультурное исследование» (редакторы Уильям Бريدель, Пиркко Маркула и Джим Денисон) [\[3\]](#), «Прагматизм и философия спорта» (редакторы Р. Лалли, Д. Андерсон и Дж. Кааг) [\[4\]](#), «Спорт на выносливость и американская философская традиция» (редактор Д. Хохстетлер) [\[5\]](#). Анализ статей из этих сборников, а также ряда других публикаций позволяет прийти к выводу, что они фокусируются в основном на профессиональных атлетах, рассматривая актуальные философские аспекты *большого спорта*: допинг и другие виды мошенничества; ресоциализация бывших спортсменов; проблемы мирового олимпийского движения; взаимоотношения спортсменов и социальной среды (болельщики, соперники, спонсоры, социальные институты и т.п.); спорт и политика; гендерная проблематика большого спорта; идеалы, ценности и нормы спортивного образования и взаимодействия «тренер – спортсмен»; экологические, этические и эстетические аспекты спортивной деятельности и т.п. Интерес исследователей вызывают феномен спорта на выносливость в целом, а также модный триатлон, престижные велогонки и регаты, международные марафоны и наиболее известные ультразабеги. Несколько в стороне остаются банальный любительский бег и его ординарные участники («физкультурники»); их мотивацию и влияние на их *целостное* развитие беговых практик, по нашему мнению, следует выявлять с целью популяризации массового стайерского бега не только как наиболее доступной здоровьесберегающей деятельности, но и как эффективного средства преобразования образа жизни современного человека, придания ей проективной осмысленности, а также реализации духовно-физического потенциала человека и повышения его жизнестойкости в целом. В этой связи *актуальны* как философское осмысление значимости любительского стайерского бега для всестороннего развития человека, так и пропаганда средствами социально-

гуманитарного познания такого рода физической активности, учитывая в целом небольшое количество людей, регулярно практикующих этот вид спорта.

Предмет и методология исследования. Предметом рассмотрения являются культурное содержание и гуманистический потенциал беговых практик стайеров-любителей, эксплицируемые посредством мировоззренческих установок и категориального аппарата одного из ведущих направлений классической американской философии – прагматизма. В качестве методологии предметной области исследования использовались исторический метод, метод категоризации, дескриптивный метод, метод анализа. Автором поставлены задачи выявления и обобщения опыта занятиями бегом любителей-стайеров и его концептуализации на основе онтологических, антропологических, гносеологических и аксиологических представлений ведущих представителей американского прагматизма. Чарльз Сандерс Пирс (1839–1914), Уильям Джеймс (1842–1910) и Джон Дьюи (1859–1952) и др.) отвергали идею того, разум и тело каким-либо образом разделены. Тело – это то, посредством чего опыт становится доступным сознанию, а поскольку для прагматистов мир разума не важнее мира опыта, то и развитие тела не менее значимо, чем совершенствование интеллекта. Если американские трансценденталисты стремились при помощи физических упражнений к восстановлению полноты человеческого бытия, то прагматисты («продавцы напряженной жизни») больше были сосредоточены на подготовке человека к тяготам существования, т.е. улучшении человека («мелиоризм»), для чего требовались аскетические антропотехники (к которым относятся и тренировки стайеров), формирующие важные для выживания навыки и открывающие новые измерения опыта. Р. Лалли [\[6\]](#) полагает, что ключевыми темами прагматизма, важными для философии спорта, являются опора на экспериментальный метод, положительное отношение к риску и признание значительной силы человеческой воли. Как нам представляется, в отношении к любительскому стайерскому этот список можно расширить, что мы и попытаемся обосновать в дальнейшем изложении.

Результаты исследования.

Эксперимент и риск

Ч. С. Пирс в своей концепции «тихизма» (от греч. τῆχη, «случай», «шанс») полагал, что Вселенная – это арена случайностей, в которой законами может стать все, что угодно, при этом сами законы не абсолютны, их параметры колеблются, так как становление мира не закончено. Этим объясняется эволюция, спонтанность, ненадежность и опасность Вселенной – а также и гипотетизм нашего мышления, абдуктивность рассуждений, всего лишь правдоподобность ответов на любые вопросы, связанная с риском ошибки и внутренней готовностью проиграть, но затем начать заново. С такой характеристикой мира согласны и Дж. Дьюи: «Мы ограничиваемся одним выдающимся фактом: доказательством того, что мир эмпирических вещей включает в себя неопределенное, непредсказуемое, неконтролируемое и опасное» [\[7, p. 42\]](#), и У. Джеймс: «я ловлю себя на том, что готов воспринимать Вселенную как действительно опасную и авантюрную, не отступая при этом и не крича «никаких игр». <...> Я желаю, чтобы были реальные потери и реальные проигравшие, а не тотальное сохранение всего, что есть» [\[8, p. 206\]](#). Для У. Джеймса комфортабельная, сверхцивилизованная жизнь, о которой мечтают и которую ценят миллионы людей, была неинтересна своей размеренностью, предсказуемостью, заурядностью и скукой, так как она не предполагает физически сложных и рискованных занятий, обеспечивающих целостное развитие личности. Когда он попадал в такие «тепличные» условия (наподобие летнего института Чаутокуа – образовательного и ретритного центра в Нью-Йорке, «рая для среднего класса»), где

«лучшая компания, но при этом никаких усилий», его охватывало «тихое отчаяние», поскольку философу не хватало «элемента стремительности, если можно так выразиться, силы и напористости, напряженности и опасности» [9, p. 57]. Для людей, подобных У. Джеймсу, мечтающих о чем-то «первобытном и диком» и задыхающихся в атмосфере жизни без напряжения, спасением является спорт на выносливость, гарантирующий «пот и усилия, напряженную до предела человеческую натуру, которая, тем не менее, выживает, а затем отказывается от своего успеха, чтобы стремиться к чему-то еще более редкому и трудному» [9, p. 58]. Так, один из самых известных ультрамарафонцев в мире американец Дин Карназес писал: «Внезапно я почувствовал себя вымотанным, осознал, что мне все равно <...> Я ни к чему не стремился по собственной воле и не чувствовал удовлетворения от проделанной работы. Поначалу деньги имели значение, потому что у меня раньше их не было, но теперь, когда мне удалось сделать небольшие накопления, я осознал, что в жизни должно быть что-то большее, чем постоянное стремление пополнять эти запасы» [10, с. 49]. В борьбе с этим офисным прозябанием и саднящим чувством нереализованности он в 2002 году преодолел марафон на Южном полюсе без снегоступов; в 2004 году пробежал 238 км за 24 часа по беговой дорожке; пробежал 560 км за 80 часов и 44 минуты без сна в 2005 году; в 2006 году финишировал на 50 марафонах в 50 штатах за 50 дней подряд, а в 2008 году стал победителем серии марафонов «4 пустыни», где бегуны соревнуются при экстремальных температурах. Именно беговой спорт стал для него средством придания жизни джеймсианской стремительности и выносливости, позволяющих оставаться «бдительными к жизни», т.е. открытыми к принятию новых возможностей развития, так как «человек, доводящий свою энергию до предела, в подавляющем большинстве случаев может изо дня в день продолжать в том же духе <...>. Более активный процесс выработки энергии не разрушает его, поскольку организм приспосабливается, и по мере того, как увеличивается напряжение, возрастает и скорость восстановления» [11, p. 10]. У. Джеймс полагает, что человек, не способный максимально (качественно и количественно) использовать свою энергию, не может в полной мере воспользоваться своими жизненными шансами, своим потенциалом, и горе той нации, в которой таких людей будет слишком много. Важнейшее понятие прагматистов – «опыт» – тесно связано не только с испытаниями, но и с экспериментированием: «Для понимания сущности опыта важно заметить, что в нем своеобразно сочетаются активный и стандартный компоненты. Активность выражается в том, что опыт есть совершение попытки – смысл, явственно звучащий в родственном слове «эксперимент». Страдательная его сторона в том, что это – испытание, проживание» [12, с. 133]. Стремительная жизнь в неопределенной Вселенной – это, по сути, серия экспериментов человека, направленная на поиск вариантов улучшения всего, что имеет для него значимость. Как известно, «прагматическая максима» заключается в том, что об истине нужно судить исключительно по ее практическим последствиям, в силу чего экспериментальный метод требует для установления истины взаимодействовать с миром, т.е. пребывать для этого в среде опыта как непосредственного потока жизни. И тело здесь играет важную роль, поскольку на его основе многие нуждающиеся в проверке идеи превращаются в верифицирующие их действия. Именно повседневная жизнь проверяет гипотезы, претендующие на истинность, и чем длительнее эта проверка, тем достовернее знание, поэтому образ жизни как среда длительного экспериментального поиска истины о себе и своем беге является очень важным понятием в прагматизме. Поскольку и выдвижение гипотез, и нахождение способов их опытной проверки являются творческими актами, то люди могут искать способы самосовершенствования, ставя перед собой цели и подбирая способы их достижения, в разных сферах, включая и беговые занятия: «я считаю, что

практики физической культуры и спорта по своей сути экспериментальны. Их участники устанавливают цели, как конкретные, так и общие, и используют различные методы для их достижения. Пережитый успех и неудача указывают на истинность или ложность методов и, возможно, иногда самих целей» [6, p.11]. Действительно, к примеру составление планов для каждого этапа подготовки стайера вполне можно считать экспериментированием с методами тренировок, формами восстановления, типами питания и т.п. Обращаясь к прагматической трактовке риска, отметим, что эксперимент, направленный на проверку гипотезы, может оказаться для ее автора неудачным. Однако страх перед поражением не должен парализовать исследователя, который должен уметь формировать, не впадая в отчаяние, и использовать навыки преодоления невзгод, внося в свою жизнь элементы героизма, опасности и приключений. Каждый из великих спортсменов много раз проиграл, прежде чем добился выдающихся результатов: вера в себя, умение сделать выводы из поражений и готовность рискнуть, попробовать еще раз, «сыграть завтра снова» не имея каких-либо гарантий победы, но полностью отдаваясь своему делу – вот прагматическая основа успеха. Для прагматистов безопасная жизнь является инкубатором посредственностей, в то время как принятие риска становится плодородной почвой как для трагедии, так и для славы. Один из самых известных колумнистов главного мирового журнала бегунов Runner's World Джон Бингам именно на основе принятия риска противопоставляет бегунов и джоггеров: «Любой, кто готов рисковать публичным провалом, чтобы стать частью бегового сообщества – независимо от того, какой у него или нее темп на милю, – был бегуном [а не джоггером – С.К.]. <...> Я бегун, потому что я готов поставить на карту все. Я знаю, что каждая финишная черта потенциально может поднять мое настроение до новых высот или опустошить меня, но я все равно встаю на старт. Я бегун, потому что знаю, что, несмотря на все мои усилия, я всегда буду хотеть от себя большего. Я всегда буду хотеть знать свои пределы, чтобы я мог их превышать» [13]. Бегун и философ Дуглас Р. Хохстетлер задается вопросом о том, можно ли считать бег на беговой дорожке столь же значимым для формирования личности, как и «обычный» бег в природных или городских локациях [14, 15]? Отдавая должное достоинствам беговой дорожки (комфорт, безопасность, возможность четко задавать параметры бега и т.п.), Д. Р. Хохстетлер отмечает: «Действительно, есть люди, которые, если бы у них не было спортивного оборудования, вообще не двигались бы – по крайней мере, в аэробном смысле» [15, p. 139]. Однако большее внимание автора привлекает опыт бегуна,двигающегося без использования тренажера. Прежде всего, это эстетически сложный опыт, включающий в себя элементы спонтанности и игры, сопротивление с природными явлениями, приспособление к различным типам поверхности, общение с другими бегунами или просто встречными людьми, в нем есть некоторый риск – и все это, конечно же, находит эмоциональный отклик, порождая чувство удовольствия от бега. Своей непредсказуемостью обычный бег дает нам шанс совершить что-то героическое или же он может создать ситуацию, которая существенно изменит нашу жизнь: «Бег позволяет нам заново открыть для себя то, что мы знали в детстве: быть в безопасности все время не очень интересно. В наших беговых шортах нет подушек безопасности. Мы уязвимы перед прихотью судьбы и слепотой фортуны. Но мы не заложники страха. Мы смело идем туда, где, как мы знаем, мы должны быть. Веселье на краю неизвестного» [15, p. 149].

Вера, привычки и смысл жизни

Неопределенность и нестабильность Вселенной, а также ограниченность познавательных способностей вынуждает человека действовать без опоры на надежные знания, заставляя верить в то, что имеющихся сведений о мире будет достаточно, а их полнота

удовлетворительна. Кант, как известно, назвал такую веру как стимул к действию при отсутствии знаний «прагматической», что и легло в основу названия рассматриваемого нами философского течения. Прагматисты, однако же, изменили статус такой веры: из вспомогательного ресурса она превратилась у них в базис познания и основу деятельности, поскольку «деятельность мышления возбуждается раздражением, вызванным сомнением, и прекращается, когда достигается верование; так что производство верования есть единственная функция мышления» [\[16, с. 271\]](#). Помимо хаотичности Вселенной преградой для образования объективного знания являются человеческие интересы и склонности, неустранимые из познавательной деятельности и ее результатов: «для живого существа большее преимущество представляет наполнение сознания приятными и поощряющими видениями, независимо от их истинности» [\[16, с. 239\]](#). Таким образом, адекватно воспринимающему себя и мир человеку, нацеленному на улучшение своей жизни, важно не обрести истину во всей ее полноте, а изменить свое психическое состояние, перейдя от страхов и сомнений к вере как двигателю нашей деятельности. Стайер должен преодолеть страх потери комфорта и безопасности на основе, как полагал У. Джеймс, «страстной природы» человека, побуждающей нас приступать к деятельности без надежных гарантий ее успеха. Вера лежит в основе цели беговых практик (от установления личного рекорда до улучшения своей жизни в целом), она же выступает в качестве поддерживающей силы на пути к этой цели («вера в себя»): «Ведь снова и снова успех зависит от энергии действия, эта энергия – от веры в то, что мы не промахнемся, а эта вера в свою очередь – от веры в то, что мы правы; и эта вера, таким образом, сама себя подтверждает» [\[17, с. 57-58\]](#). В более чем половине самых сложных в мире 100-мильных трейловых ультрамарафонов Баркли, которые с 1986 г. ежегодно проводятся в государственном парке Фрозен-Хед в округе Морган (Теннесси, США), и где сорока участникам отводится 60 часов на забег, никто не смог преодолеть дистанцию за отведенное время: это уникальный трейл, в котором порой нет финишеров. Организаторы этого соревнования не идут на упрощение дистанции или повышение временного лимита по этическим соображениям, так как считают, что неудача необходима для роста бегунов, факторами которого являются сложность, целеустремленность и риск. Дж. Дьюи полагал, что «...хороший человек – <...> становится «плохим» (даже если действует на относительно высоком уровне достижений), как только он не сможет удовлетворить потребность в росте» [\[18, p. 353\]](#). Переносить сложности беговой жизни стайеру помогает и убежденность в том, что он увлечен достойным человека занятием, поскольку в его основе лежит воля к победе. Эта воля базируется на вере в ее достижимость, обеспечиваемой долговременной концентрацией внимания на цели, вызывающей двигательные действия, и подавлением импульсов сопротивления свободно выбранным, но изнемогающим действиям бегуна. У. Джеймс призывает нас помнить о том, что ярко проявляется в беговой активности: «истинный смысл жизни – это всегда одна и та же вечная вещь, а именно брак, основанный на каком-то непривычном идеале, каким бы особенным он ни был, с некоторой долей верности, мужества и выносливости, с чьими-то мужскими или женскими страданиями» [\[9, p.90-91\]](#). Ему важно отметить наличие вдохновляющего идеала, поскольку без него монотонный тяжелый труд (к которому может быть отнесен и стайерский бег) просто изнуряет человека, не порождая в нем чувства радости от достижений. К важнейшим свойствам этого идеала американский философ относит осмысленность как мировоззренческую значимость и захватывающую новизну, которые совместно делают движение к идеалу важным и интересным для человека, вовлекая, в случае бега, ум, эмоции и тело. Очевидно, что участники спорта на выносливость берут обязательства (хотя бы перед собой) добиться цели, достижение которой сомнительно.

Подготовка к стайерским соревнованиям требует огромных ресурсных и временных затрат, и это помимо того, что такие практики реально опасны для здоровья, – чем, кроме отчаянной веры, может поддерживать свое стремление бегун? Ч. С. Пирс утверждает – привычками: «Мы видели, что верование обладает тремя свойствами: во-первых, оно есть что-то, что мы осознаем; во-вторых, оно кладет конец раздражению, вызванному сомнением; и, в-третьих, оно влечет за собой установление в нашей природе правила действия, или, короче говоря, привычки [\[16, с. 274\]](#). Очевидно, что выработка привычек к систематическим тренировкам – одна из предпосылок роста, охватывающая не только сознание (привычка как добродетель, т.е. регулярное морально обоснованное действие наподобие многолетних кантовских прогулок как осуществления долга по отношению к себе), но и тело, которое попадает в позитивную зависимость от тренировочного режима и испытывает значительный дискомфорт при прекращении, к примеру, беговых занятий. Совокупность способствующих достижению благой цели привычек может быть названа греческим словом фронезис, обозначающим практически выраженную мудрость как источник моральной силы человека. Основоположник современной философии спорта Пол Вайс в этой связи отмечал: «Привычка приобретает в значительной степени в процессе повседневной жизни; она усиливается на тренировках и стабилизируется мудростью, которая необходима спортсмену и схематично присутствует в нем из-за того, что он делал в прошлом. Повторяя сопоставимые действия снова и снова в контролируемых условиях, он развивает способность быстро оценивать, чего требует ситуация и как он должен себя в ней вести. Без этой привычки он будет вынужден тратить слишком много времени на размышления или эксперименты, когда ему нужно быстро прийти к правильному выводу» [\[19, р. 90\]](#). Привычки необходимо контролировать и развивать в нужном направлении; вера в их силу и правильность обеспечивает оптимистическое мироощущение и порождает чувство ответственности за правильную организацию собственной жизни. Привычки особенно важны в циклических видах спорта, где, по сути, многократно повторяется одно и то же движение: оно должно быть «автоматически» максимально экономным, иначе, казалось бы, ничтожное отклонение от оптимальности на большой дистанции, да еще и под влиянием усталости, в итоге даст значительный негативный эффект. Не менее важной является отработанная способность к варьированию деятельности в случае изменения ситуации, когда нужно отказаться от наработанной схемы (привычки не должны быть оупляющими) и изменить способ осуществления своих действий, т.е. фронезис стайера должен быть динамичным и рефлексивным, что требует многократной предварительной отработки не только технических аспектов бега, но и поведения в ситуациях крайней усталости, неожиданной боли, проблем с экипировкой, командной работы, изменения рельефа и других условий бега. И именно фронезис подсказывает бегуну разумную меру его усилий и состояния организма, по достижению которой следует изменить темп или даже остановиться, т.к. никакой спортивный результат не стоит здоровья и жизни. Также следует отметить социальные аспекты фронезиса, связанные с необходимостью обмена опытом, на что указывал А. Макинтайр [\[20\]](#), который проанализировал роль сообществ, сосредоточенных на практиках, рассмотренных в качестве источника добродетелей, стандартов деятельности и норм поведения. Именно благодаря коллективной мудрости этих сообществ (например, клубов любителей бега) дети некоторых их участников без вреда для здоровья способны преодолевать марафонские и ультрадистанции в подростковом возрасте. В беговых сообществах развиваются, обогащая друг друга, непосредственное, основанное на жизненном опыте знание-знакомство и опосредованное иным знанием, выводное знание-описание, т.е. взаимодействуют личный опыт и традиция. Также фронезис важен для недопущения чрезмерной (негативной) зависимости от беговой активности, которая

в крайних случаях является единственным источником положительных эмоций спортсмена, и для нахождения компромиссов между важностью осуществления ежедневных длительных тренировок и режимного поведения и потребностями социального окружения бегуна (семьи, коллег, друзей и т.п.) в необходимом участии в их жизни. Если это участие минимизируется, то бегуна обвиняют в чрезмерном эгоизме, расплатой за который бывает сужение социального окружения только до таких же одержимых бегунов, потеря семьи вследствие развода, отчисление из учебного заведения или проблемы с работой и карьерой.

Игра, медитация, мистика и эстетическое напряжение в беге

И трансценденталисты, и прагматики согласны в том, что двигательная активность положительно влияет на умственную деятельность. Так, Ч. С. Пирс отмечал, что «есть определенное приятное занятие ума, которое, поскольку у него нет отличительного названия, я заключаю, что оно не так распространено, как того заслуживает; ибо если им умеренно заниматься – скажем, в течение пяти-шести процентов времени бодрствования, возможно, во время прогулки, – оно достаточно освежает, чтобы окупить затраты» [\[21, p. 436\]](#). Если принять за время бодрствования шестнадцать часов в сутки, то пять-шесть процентов от них – это как раз то время, которое ординарный бегун чаще всего тратит на ежедневные тренировки. Ч.С. Пирс полагает, что указанное «приятное занятие ума» имеет игровую природу («на самом деле это чистая игра» [\[21, p. 436\]](#)). Это коррелирует с игровой природой самого любительского бега: как утверждал, по словам президента США Б. Клинтона «король-философ бегунов» Дж. Шихан, правильное и дающее максимальный положительный эффект отношение к бегу заключается в том, что люди бегут не ради здоровья или моды, а просто потому, что это им нравится, они получают удовольствие от самого процесса данного вида локомоции. Бег без удовольствия – это мучение, разъединяющее тело, которое не хочет бежать, и сознание, требующее противоположного; бегущие вынужденно, без радости (например, по требованию врача) – это несчастные люди, которые не нашли свою игру, дарящую физическое и психическое благополучие. Если прогулка или легкая пробежка «освежают» ум, то систематические длительные и довольно тяжелые беговые упражнения иногда могут обеспечивать доступ к глубинным уровням сознания, остающимся незадействованными в «обычной», ненапряженной жизни: «лучшие знатоки человеческой души на практике изобрели так называемую методично-аскетическую дисциплину, чтобы поддерживать в пределах досягаемости более глубокие уровни. Начиная с легких заданий, переходя к более сложным и упражняясь изо дня в день <...> последователи аскетизма могут достичь очень высокой степени свободы и силы воли» [\[11, p. 26-27\]](#). Важно отметить, что если профессиональные спортсмены должны постоянно контролировать время и скорость своего бега и быть сосредоточенными на его технике или ориентации в группе, то вольные одинокие бегуны-любители, войдя в оптимальный темпоритм, вполне могут «отпустить» свое мышление, получающее возможность отвлечься от жизненных проблем и перейти в «игровое» состояние свободного калейдоскопа. В этой связи значимость стайерского бега усматривается в том, что его актер продолжительное время думает во время исполнения действия (что невозможно, например, в коротком спринте), получая не только возможность отвлечения мышления от рутины, но и особый опыт объединения «расслабленного» разума и движущегося тела, называемый медитацией в движении. Все, что открывается бегуну в процессе этой медитации (переживание связи с Абсолютом, чувство бесконечной пустоты, творческие озарения и т.п.), согласно прагматистам, – это составляющие нашего опыта, в котором все его элементы – от галлюцинаций до образов и идей, связанных с реальностью, –

онтологически равноправны и производны от человека как центра мироздания, что раскрывает гуманистическую природу прагматизма: «естественным образом мы приходим к принципу гуманизма: мы не в состоянии выделить, выполоть то, что прибавляет к действительности человек» [\[22, с. 305\]](#). Радикальный эмпиризм прагматистов предполагает уважительное отношение ко всем компонентам человеческого опыта без «клерикально-академически-рационалистического» снобизма, поэтому, например, У. Джеймс глубоко и внеконфессионально исследовал религиозные представления (что, в частности, было продиктовано и модой его времени на мистицизм и спиритизм), говоря об их общечеловеческой значимости, поскольку религиозный опыт поощряет наши достижения когда все идет хорошо, а также дает утешение, если что-то не получается. Если психически нормальный человек в своем опыте ощущает связь с Абсолютом и становится от этого лучше и сильнее, а преданность Ему является центром «осознанной» (т.е. не в режиме обезличенного хайдеггеровского *das Man*) жизни и совместных с Божеством (естественно, благих) действий, то чем, спрашивают прагматисты, плох такой опыт, почему человек должен скрывать его, стыдиться и извиняться за «антинаучность»? Важно отметить, что мистицизм прагматистов – это не исследование потустороннего мира с целью обретения в нем лучшей жизни. Цель «прагматического мистицизма» – дополнительное идейное обеспечение необходимости роста и улучшения человека, это призыв к пробуждению, поиск психических состояний, в которых личность обостренно, бодро живет, не впадая в «тихое отчаяние» нереализованности своего потенциала и непрожитой жизни. Обращаясь к эстетике прагматистов, отметим следующее утверждение Тима Элкомба: «эстетика первична для Пирса, Джеймса и Дьюи, потому что, по их мнению, речь идет о культивировании основанного на опыте осознания наших идеалов. Гораздо больше, чем какое-либо определение того, что является «прекрасным», эстетика исследует то, что воплощенный опыт делает достойным оценки» [\[23, р. 42\]](#). Для Дж. Дьюи эстетический опыт является компонентом любого взаимодействия человека с миром: если мы что-то делаем искусно, то мы воспринимаем жизнь эстетически. Радикальный эмпиризм прагматистов помещает идеалы человека в среду опыта, в этой связи эстетическое напряжение, возникающее между беговым движением и его переживанием, является сферой смысла и роста спортсмена. Нередко стайеры испытывают чувство эйфории («потока») от неспешного, спокойного, комфортного, размеренного бега в одиночестве, когда их охватывает беспричинная радость и они порой добегают дистанцию в слезах восторженного состояния. С другой стороны, многие марафонцы, поставившие цель улучшить личный рекорд или занять высокое место на соревнованиях и бегущие на пределе своих возможностей, на последних десяти-двенадцати километрах дистанции сталкиваются со «стеной» – так на жаргоне стайеров называется состояние крайней усталости из-за критического падения уровня гликогена (запаса глюкозы как источника энергии), вследствие чего бежать приходится с самочувствием, как после сильного удара о стену: «затуманивание» сознания, дезориентация, дискоординация, упадок сил и достижение финиша в полуобморочном состоянии в основном за счет морально-волевых усилий. Опытные зрители марафонов любят занимать места в самых тяжелых для бегунов локациях, где и разыгрывается драма отчаянного противостояния тела и духа, выражающаяся агонией всего существа атлета: болевые гримасы, судороги, хрипы, стоны и т.п. До достижения индивидуального для каждого бегуна предела мы видим «бегущие машины» с индифферентным выражением лица и отточенными движениями; после «стены» «машины» превращаются в страдающих людей, боль и мучения «очеловечивают» их. Таким образом, реализация и формирование «человечности» происходит не только в напряженном до экстремальности действии, но и в порождаемом им такого же качества претерпевании: «экстремальность – это замечательный способ обогатить и одновременно

испытать некоторые из самых сложных, но базовых эмоций, присущих жизни, причем с интенсивностью, которая запрещена в нашей обычной жизни» [24, p. 160]. Спортсменов на выносливость можно определить как «сообщество боли», в котором она эстетизируется, тем самым обретая положительную значимость, поскольку важнейшим качеством стайера полагается способность достигать финиша несмотря на ее интенсивное воздействие и без потери человеческого достоинства, что в первую очередь означает готовность прийти на помощь тем, кому еще больнее и хуже, чем тебе. Вот мнение о беговой боли всемирно известного писателя, но при этом еще и марафонца-любителя Харуки Мураками: «в этом виде спорта боль – своего рода необходимое предварительное условие. Если бы ее не было, кто бы вообще стал заниматься триатлоном и марафоном, отнимающими столько сил и времени? Именно благодаря боли, благодаря стремлению ее превозмочь у нас есть возможность – пусть не в полной мере, но хотя бы частично – почувствовать, что мы живем, что мы есть» [25, с. 75]. Таким образом, опыт стайерского бега обеспечивает своей длительной интенсивностью пиковые эстетические состояния, в которых страдание проясняет наши этику, логику и метафизику, а эстетика напряжения прагматизма отчасти противопоставляется рефлексивной рациональности, поскольку познание себя и мира обеспечивается опытным взаимодействием человека и среды, а не теоретическим оперированием составляющими нашего сознания.

Обсуждение исследования. Для понимания философских основ спортивной сферы важно осознать, наверное, главную в нашем контексте идею прагматизма – сам человек своими практическими действиями в состоянии улучшить и себя, и окружающий мир. Этот путь неизбежно связан с ошибками и риском, поскольку жизнь человека в изменчивом и наполненном случайностями мире – это азартная игра, но наша воля к мелиоризму никогда не должна ослабевать, а надежда на реальность возможного – покидать нас. Прагматизм можно понимать как программу постоянной работы над собой, как устремление к перфекционизму, желание стать максимально возможной лучшей версией себя – и это доступно для любого человека. Обыкновенные бегуны, как уже указывалось, понимают, что им не по силам достижения мирового уровня, но вполне возможно в течение долгого времени улучшать свои результаты и нередко в сорок лет бежать длинную дистанцию быстрее, чем в двадцать, а шестьдесят лет бежать не хуже себя пятидесятилетнего. Они сосредоточены на непрерывности процесса улучшения своих результатов, а не на достижении отдельных побед, что иногда встречается у элитных бегунов, покидающих спорт после, например, успеха на Олимпийских играх. Прагматисты убеждают нас не допускать в жизни застоя, зарабатывать авторитет опытным подтверждением истины, искать сообщества себе подобных, принимать во внимание любой человеческий опыт без дискриминации его некоторых агентов (преодолевая, к примеру, все формы *эссенциализма*), находить взаимосвязи, а не настаивать на разделении теории и практики, тела и разума, человека и природы.

Выводы

1. С увеличением количества упражняющихся в беге, а также участников любительских стайерских соревнований бег на длинные дистанции приобретает все большее культурное значение. Обобщенно специфику любительского стайерского бега можно представить следующим образом: массовая доступность; соревнование в первую очередь с собой, а не с соперниками; получение уникального опыта, связанного с долговременным культивированием выносливости и удовольствием от развиваемой способности претерпевания долгой боли, не сходя с дистанции; преодоление значительных расстояний, где просто финишировать – это уже победа; длительные занятия в дикой природе и взаимопомощь на дистанции; обретение на индивидуальных

тренировках пространства и времени для одиночества и размышлений; возможность медитативных переживаний и мистических состояний, а также долговременного прогресса и опыта структурирования жизни для движения к высокой цели, достижение которой свидетельствует о мужественности и героизме стайера.

2. Влияние идейного наследия прагматизма на развитие массового стайерского бега в США и в мире усматривается в том, что прагматисты считали важным жить в напряжении, связанном с превращением личностью невозможного для себя в возможное, что и образует горизонт осмысленности жизни. В отличие от джоггеров, бегуны ориентированы не на расширение бегового опыта, а на его углубление, что позволяет им обнаружить недоступные без значительного напряжения, многолетних практик, аскетизма и риска максимально эффективные по своей гуманизирующей силе аспекты беговой локомоции. Именно в полупрофессиональном измерении стайерского бега, ориентированного на эвдемонию, усматривается наилучшая возможность понять личностно развивающий потенциал беговых практик и приобщиться к ним, поскольку указанный вид спортсменов-любителей тренируется, минуя крайности упускающих из-за слабой вовлеченности многие возможности бегового совершенствования джоггеров и зацикленности на механических результатах бега профессионалов, радость и счастье которых чаще обеспечиваются победой над соперниками, рекордом, славой и их коммерциализацией, нежели самим беговым движением.

3. Ключевыми темами прагматизма, важными для формирования концептуальной оснастки беговых практик полупрофессионалов, являются стремление к мелиоризму как постоянному углублению в беговой опыт с целью все большего раскрытия своего потенциала; опора на экспериментальный метод в тренировочном процессе, положительное отношение к риску, неизбежному в беге на длинные дистанции; вера в свою возможность противостоять боли; формирование привычки (автоматизма) к долговременному поддержанию оптимально экономичной беговой локомоции и соблюдению режима; игровое отношение к беговой деятельности как ценной самой по себе; признание мотивирующей ценности медитативных и мистических переживаний; динамичность фронезиса; готовность к экстремальным действиям и переживаниям.

4. Любительский бег на длинные дистанции можно рассматривать не только как эффективное средство целостного развития человека на основе формирования жизнестойкости, но и как деятельность, направленную на гуманизацию сверхкомфортной современной жизни посредством пропаганды двигательной активности в аспекте преодоления негативных физических и психологических воздействий «болезней цивилизации», увеличения количества и повышения качества прожитых «человеком бегущим» лет, в чем усматривается вклад участников любительских беговых практик в социальный прогресс.

Библиография

1. Большие данные: результаты самого масштабного бегового исследования. URL: <https://newrunners.ru/mag/bolshie-dannye-rezultaty-samogo-masshtabnogo-begovogo-issledovaniya/> (дата обращения 10.10.2024).
2. Станкевич Р. А. Оздоровительный бег в любом возрасте. Проверено на себе. М.:

Питер, 2016.

3. Endurance Running. A Socio-Cultural Examination / Eds. by W. Bridel, P. Markula, J. Denison. London: Routledge, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315749518>
4. Pragmatism and The Philosophy of Sport / Eds. by R. Lally, D. Anderson, J. Kaag. Lanham, MD: Lexington Books, 2013.
5. Endurance Sport and the American Philosophical Tradition / Ed. by D. Hochstetler. London: Lexington Books, 2020.
6. Lally R. Introduction: Pragmatism and the Seasoned Practitioner // Pragmatism and the Philosophy of Sport / Eds. by R. Lally, D. Anderson, J. Kaag. Lanham, MD: Lexington Books, 2013. P. 1-17.
7. Dewey J. Experience and Nature. Osmania University: George Allen and Unwin, Limited, 1929.
8. James W. Pragmatism, a New Name for Some Old Ways of Thinking; Popular Lectures on Philosophy. New York, [etc.] : Longmans, Green and Co, 1907.
9. James W. On Some of Life's Ideals: on a Certain Blindness in Human Beings. What Makes a Life Significant. New York: H. Holt, 1900.
10. Карназес Д. Бегущий без сна. Откровения ультрамарафонца. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018.
11. James W. The Energies of Men. New York: Moffat, Yard and Company, 1907.
12. Дьюи Дж. Демократия и образование. М.: Педагогика-Пресс, 2000.
13. Binghami J. Am Not A Jogger. URL: <https://www.runnersworld.com/runners-stories/a20807447/find-out-if-youre-a-jogger-or-a-runner/> (дата обращения 28.09.2024).
14. Канныкин С.В. Бегущий человек в зеркале философии (обзор коллективной монографии «Running & philosophy. A marathon for the mind») // Философия и культура. 2024. № 5. С. 73-104. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.5.40854 EDN: EKOLLX URL: https://e-notabene.ru/fkmag/article_40854.html
15. Hochstetler D. R. Can We Experience Significance on a Treadmill? // Running and Philosophy: a Marathon for the Mind / Ed. by M. W. Austin. S.I.: Blackwell Publishing Ltd, 2007. P. 139-149.
16. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения. М: Логос, 2000.
17. Джеймс У. Рациональность, деятельность и вера // Личность. Культура. Общество. 2017. Том XIX. Вып. 1-2 (№ 93-94). С. 42-64. DOI: 1606951X.2017.1.2178
18. Dewey J. The Moral Self // The Essential Dewey. Volume 2: Ethics, Logic, Psychology. Indianapolis: Indiana University Press, 1998. P. 341-354.
19. Weiss P. Sport; a Philosophic Inquiry. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1969.
20. Kabasenche W. P. Performance-Enhancement and the Pursuit of Excellence // Running and Philosophy: a Marathon for the Mind / Ed. by M. W. Austin. S.I.: Blackwell Publishing Ltd, 2007. P. 103-113.
21. Peirce C.S. A Neglected Argument for the Reality of God // The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings. Vol. 2: 1893–1913. Bloomington: Indiana University Press, 1998. P. 434-450.
22. Джеймс У. Воля к вере. М.: Республика, 1997.
23. Elcombe T. Floyd Landis, Endurance Sport and the Aesthetics of Tension // Endurance Sport and the American Philosophical Tradition / Ed. by D. Hochstetler. London: Lexington Books, 2020. P. 31-48.
24. Ilundain-Agurruza J. Kant Goes Skydiving: Understanding the Extreme by Way of the Sublime // Philosophy, Risk and Adventure Sports / Ed. by Mike J. McNamee. London: Routledge, 2007. P. 149-167.
25. Мураками Х. О чем я говорю, когда говорю о беге. М.: Эксмо, 2020.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования в представленной статье является любительский стайерский бег через призму американского трансцендентализма и прагматизма.

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

Актуальность статьи не вызывает сомнения, поскольку она является второй частью исследования, посвященного изучению любительского стайерского бега через призму американского трансцендентализма и прагматизма. Данное исследование является логическим продолжением первой части, в нем особое внимание уделено именно прагматизму, а также таким феноменам в беге, как, эксперимент и риск, вера, привычки и смысл жизни, игра, медитация, мистика и эстетическое напряжение.

Научная новизна исследования заключается в глубоком изучении, подробном описании и анализе любительского стайерского бега через призму американского трансцендентализма и прагматизма в качестве особого социокультурного феномена и характеристик его особенностей с упором на философское понимание прагматизма.

Статья написана языком научного стиля с грамотным использованием в тексте исследования изложения различных позиций авторитетных ученых к изучаемой проблеме и применением научной терминологии и дефиниций, характеризующих предмет исследования.

Структура статьи, к сожалению, не полностью выдержана с учетом основных требований, предъявляемых к написанию научных статей, в структуре данного исследования можно выделить такие элементы, как эпиграф, вводную часть, основную часть, выводы и библиографию.

Содержание статьи отражает ее структуру. Особенно ценным в содержании исследования следует отметить авторский акцент на том, что «важнейшее понятие прагматистов – «опыт» – тесно связано не только с испытаниями, но и с экспериментированием: «Для понимания сущности опыта важно заметить, что в нем своеобразно сочетаются активный и стандартный компоненты. Активность выражается в том, что опыт есть совершение попытки – смысл, явственно звучащий в родственном слове «эксперимент». Страдательная его сторона в том, что это – испытание, проживание». Стремительная жизнь в неопределенной Вселенной – это, по сути, серия экспериментов человека, направленная на поиск вариантов улучшения всего, что имеет для него значимость. Как известно, «прагматическая максима» заключается в том, что об истине нужно судить исключительно по ее практическим последствиям, в силу чего экспериментальный метод требует для установления истины взаимодействовать с миром, т.е. пребывать для этого в среде опыта как непосредственного потока жизни».

Библиография содержит 19 источников, включающих в себя отечественные и зарубежные периодические и непериодические издания.

В статье приводится описание различных позиций и точек зрения известных ученых к пониманию и осмыслению идей прагматизма в любительском стайерском беге, а также содержится апелляция к известным авторитетным трудам и источникам, посвященных этой тематике.

В представленном исследовании содержатся выводы, касающиеся предметной области исследования. В частности, отмечается, что «влияние идейного наследия прагматизма на развитие массового стайерского бега в США и в мире усматривается в том, что прагматисты считали важным жить в напряжении, связанном с превращением личностью невозможного для себя в возможное, что и образует горизонт осмысленности жизни. В отличие от джоггеров, бегуны ориентированы не на расширение бегового опыта, а на его углубление, что позволяет им обнаружить недоступные без значительного напряжения, многолетних практик, аскетизма и риска максимально эффективные по своей гуманизирующей силе аспекты беговой локомоции. Именно в полупрофессиональном измерении стайерского бега, ориентированного на эвдемонию, усматривается наилучшая возможность понять личностно развивающий потенциал беговых практик и приобщиться к ним, поскольку указанный вид спортсменов-любителей тренируется, минуя крайности упускающих из-за слабой вовлеченности многие возможности бегового совершенствования джоггеров и зацикленности на механических результатах бега профессионалов, радость и счастье которых обеспечиваются победой над соперниками, рекордом, славой и их коммерциализацией, а не самим беговым движением».

Материалы данного исследования рассчитаны на широкий круг читательской аудитории, они могут быть интересны и использованы учеными в научных целях, педагогическими работниками в образовательном процессе, работниками спортивных организаций, специализирующихся на работе с различными социальными группами населения, тренерами, инструкторами по бегу, философами, психологами, социологами, аналитиками и экспертами.

В качестве недостатков данного исследования следует отметить, то, что название статьи, возможно, целесообразно было бы пересмотреть и сформулировать единым предложением без указания части исследования, даже если предполагается к написанию серия статей по заявленной научной проблеме. В статье не были четко определены и выделены ее структурные элементы, такие как введение, актуальность, методология исследования, результаты исследования и обсуждение их результатов, обобщающее заключение по проведенному исследованию. Особое внимание хотелось бы обратить на описание методологии исследования. Все сноски и обращение к источникам необходимо оформить единообразно, а в тексте исследования встречаются обращение к источникам, встроенным в текст в квадратных скобках, но не оформленные сноской и не вынесенные в библиографический список, например, [John «The Penguin» Binghami. Am Not A Jogger. URL: <https://www.runnersworld.com/runners-stories/a20807447/find-out-if-youre-a-jogger-or-a-runner/> (дата обращения 28.09.2024)]» и др. Поэтому необходимо обратить внимание на требования действующих ГОСТов при оформлении сносок и библиографии. Саму статью можно было бы дополнить обобщающим заключением, а не ограничиваться только сделанными выводами по проведенному исследованию. Указанные недостатки не снижают высокую научную значимость самого исследования, однако, их необходимо оперативно устранить и доработать текст статьи, особенно, в части ее структуры. Рукопись рекомендуется отправить на доработку.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного](#)

[Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

РЕЦЕНЗИЯ

на статью «Любительский стайерский бег сквозь призму американского прагматизма»

Предметом исследования данной статьи являются культурное содержание и гуманистический потенциал беговых практик стайеров-любителей, эксплицируемые посредством мировоззренческих установок и категориального аппарата одного из ведущих направлений классической американской философии – прагматизма.

В качестве методологии предметной области исследования использовались исторический метод, метод категоризации, дескриптивный метод, метод анализа. Автором поставлены задачи выявления и обобщения опыта занятиями бегом любителей-стайеров и его концептуализации в трудах ведущих представителей американского прагматизма Чарльз Сандерс Пирс (1839–1914), Уильям Джеймс (1842–1910) и Джон Дьюи (1859–1952). Было бы интересным, если бы использовался сравнительный метод, который позволил бы выявить частное и общее в любительских беговых практиках разных стран, влияние на них культурных традиций того или иного общества.

Актуальность исследования определяется тем, что, как правило, при изучении бега, большинство пишущих на эту тему авторов анализируют мир профессионального спорта. В их исследовательское поле не входит любительский бег, его участники, их мотивация и влияние на развитие беговых практик в целом. В этой связи актуальны как философское осмысление значимости любительского стайерского бега для всестороннего развития человека, так и пропаганда средствами социально-гуманитарного познания такого рода физической активности, учитывая в целом небольшое количество людей, регулярно практикующих этот вид спорта.

Научная новизна работы определяется выявлением таких свойств стайерского бега как эстетический опыт, спонтанность, риск, игра, коммуникация, непредсказуемость, о которых писали представители американского прагматизма Ч. Пирс, У. Джеймс и Дж. Дьюи. Автор считает, что значимость стайерского бега усматривается в том, что его актер продолжительное время думает во время исполнения действия (что невозможно, например, в коротком спринте), получая не только возможность отвлечения мышления от рутины, но и особый опыт объединения «расслабленного» разума и движущегося тела, называемый медитацией в движении. Таким образом, автор подчеркивает влияние бега на умственную деятельность.

Статья написана научным языком, претензий к стилю изложения нет. Структура соответствует требованиям, предъявляемым к научному тексту. Содержание статьи соответствует названию и разделам.

Автор сформулировал обоснованные выводы возрастающем культурном значении бега на длинные дистанции. Любительский стайерский бег ориентирован на эвдемонию, в чем автор усматривает личностно развивающий, гуманизирующий потенциал беговых практик. Автор выявляет ключевые темы прагматизма, которые имеют большое значение для формирования концептуальной основы беговых практик. Он также приходит к выводу, что любительский стайерский бег является эффективным средством целостного развития человека на основе формирования жизнестойкости, а также гуманизирует сверхкомфортную современную жизнь. Выводы автора будут интересны для специалистов, занимающихся философскими основаниями профессионального и любительского спорта.

Библиография статьи включает 25 библиографических источников, но в ней не так много научных исследований последних лет.

В целом, считаю, что данная статья, несмотря на некоторую специфичность (анализируется конкретная любительская спортивная практика) представляет большой интерес в контексте исследования философских оснований любительского спорта в целом.

Англоязычные метаданные

Can aesthetics criticize contemporary art?

Jiang Chaoran

Postgraduate student; Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University

199034, Russia, St. Petersburg, Vasileostrovsky district, line 2-ya.O., 3 K. 2

✉ chaoranjia@yandex.ru



Abstract. The subject of the study is the possibility of aesthetics to criticize contemporary art. Contemporary art is not understood by aesthetic criticism. Aesthetics, detached from the process of creating and evaluating art, reveals a deficit of critical ability. Today, it is no longer aesthetics that criticizes art, but art that criticizes aesthetics. In the modernist era, aesthetics was an important means of understanding art, but it never criticized a specific work of art, but only analyzed the art as a whole, at the level of generalization. The purpose of this study is to examine the crisis of aesthetics due to which aesthetics cannot criticize modern art. Contemporary art gives rise not only to a new critical aesthetics but also to a philosophy of art, as it contributes to the affirmation of a value system appropriate to the times. The study was conducted through philosophical reflection on the crisis of aesthetics and application of the method of philosophical analysis. The research methodology is based on the concept of "practical aesthetics", the methodology of sociocultural analysis of contemporary art, methods of traditional aesthetics, and a comparative analysis of concepts of the development of modern aesthetics: the reconfiguration of aesthetics and practical aesthetics, which comprehends the phenomenon of aestheticization of everyday life as a means of expanding the scope of aesthetics. However, the evolution of aesthetics leads to its self-annihilating, and practical aesthetics is nothing more than the form of self-deception. Contemporary art is characterized by violating prevailing aesthetic norms and creating new aesthetic trends. Since the 1990s, an ethnographic emphasis in contemporary art has deconstructed conceptual oppositions in the political context of decolonization, destroying such polarities as First and Third World, center and periphery, West and East. In contemporary art, the critique of identity and hybridity have become central themes. Postcolonial discourse has sharpened the challenge to traditional aesthetics. The critical force of aesthetics must move to the practical level, that is, to open boundaries, i.e., accept contemporary art, actively participate in the evaluation and criticism of current artistic events, so as not to avoid the real artistic process, but to regain the ability to analyze current artistic processes.

Keywords: crisis of aesthetics, aesthetic autonomy, philosophy, aestheticization, practical aesthetics, philosophy of art, poetics, art criticism, contemporary art, Aesthetics

References (transliterated)

1. Jiménez M. La querella del arte contemporáneo [Spor o sovremennom iskusstve]. Buenos Aires: Amorrortu, 2010. (Na ispanskoy yazyke).
2. Savchuk V.V. Novaya estetika – estetika tela (Predislovie) // Shusterman R. Pragmaticheskaya estetika. Zhivaya krasota, pereosmyslenie iskusstva / per. s angl. M. Kukartseva, N. Sokolova, V. Volkov. M.: Kanon+ROOI "Reabilitatsiya", 2012. S. 5-15.
3. Arutyunova A. Art-rynok v XXI veke: prostranstvo khudozhestvennogo eksperimenta. M.: Izd. Dom Vysshei shkoly ekonomiki, 2015.

4. Bua B., Bukhlo B., Dzhoslit D., Krauss R., Foster Kh. *Iskusstvo s 1990 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm* / per. s angl. M.: Ad Marginem Press, 2015.
5. Savchuk V.V. *Fantom estetiki v mediafilosofii* // *Zhizn' i pis'mo: sbornik statei: k 70-letiyu A. A. Gryakalova* / sost. S. A. Martynova. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gertsena, 2018. S. 161-173.
6. Rans'er Zh. *Razdelyaya chuvstvennoe* / per. s fr. V. Lapitskogo, A. Shestakova. SPb.: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2007. 264 s.
7. Welsch W. *Undoing aesthetics*. London: Sage Publications Ltd, 1997.
8. Danto A. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Cambridge: Princeton University Press, 2015.
9. Foster H. *Recodings: Art, spectacle, cultural politics*. Seattle, Washington: Bay Press, 1999.
10. *Aesthetics in Action: International Yearbook of Aesthetics*. Vol. 18. / Ed. by Wilkoszewska K. Kraków: Wydawnictwo Libron, 2014.
11. *Istoriya estetiki: Uchebnoe posobie* / Sost. i otv. red. V.V. Prozerskii, N.V. Golik. SPb.: Izdatel'stvo Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii, 2011.
12. Radeev A.E. *Pereotkryvaya prakticheskuyu estetiku* // *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury*. 2025. № 2(59). S. 6-19.
13. Khoruzhii S.S. *Teatr situatsii*. 2008. URL: <https://www.libfox.ru/294958-sergey-horuzhiy-teatr-situatsiy-2008.html> (Data obrashcheniya: 09.04.2025).
14. Nikitina I.P. *Estetika: uchebnik dlya bakalavrov*. M.: Izdatel'stvo Yurait, 2012.
15. Savchuk V.V. *Filosof kak khudozhnik* // *Seriya "Mysliteli", Ya. (A. Slinin) i MY: k 70-letiyu professora Yaroslava Anatol'evicha Slinina*. SPb.: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo, 2002. S. 422-444.
16. Savchuk V.V. *Metakriticheskaya reshitel'nost'* // *Khudozhestvennyi zhurnal*. 2004. № 55. S. 28-29.
17. Gegel' G.V.F. *Filosofiya prava* / Per. s nem. Red. i sost. D.A. Rerimov i V.S. Nersesyants. M.: Mysl', 1990.
18. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. M.: Iskusstvo, 1979.
19. Gryakalov A.A. *Pis'mo i sobytie: esteticheskaya topografiya sovremennosti*. SPb.: Nauka, 2004.
20. Delez Zh., Gvattari F. *Chto takoe filosofiya?* / Per. s fr. i poslesl. S. Zenkina. M.: Akademicheskii Proekt, 2009.
21. Michaud Y. *Lacrisedel'artcontemporain: utopie, démocratieetcomédie* [Krizis sovremennogo iskusstva: utopiya, demokratiya i komediya]. Paris: Presses universitaires de France, 1997. (Na frantsuzskom yazyke).
22. Bradshaw P. *Human Flow review – Ai Weiwei surveys shocking plight of migrants on the move* // *The Guardian*, 2017. URL: <https://www.theguardian.com/film/2017/dec/07/human-flow-review-ai-weiwei-migration-documentary> (Data obrashcheniya: 17.11.2025).
23. Savchuk V.V. *Rezhim aktual'nosti*. SPb.: Izd-vo S.-Peterburgskogo un-ta, 2004.

Curatorial Art as a Form of Contemporary Artistic Expression: Theoretical and Methodological Foundations and the Analysis of Three Projects.

Nashikian Elena Egisheevna

PhD in Cultural Studies

independent researcher

125993, Russia, Moscow, Musskaya Square, 6

✉ Lenanash@yandex.ru



Abstract. The article examines curatorial practice as an independent form of contemporary artistic expression. Drawing on the theoretical frameworks of phenomenology, hermeneutics, relational aesthetics, visual studies, and the anthropology of modernity, it analyzes three curatorial projects by Elena Nashikian (known in professional sphere as Ellen Nash) – *Fragile Angel*, *The Gate*, and *Mesozoic: Let's Start Over*. The study demonstrates that curatorial work extends beyond mediation between artist and viewer, forming autonomous conceptual structures in which space, light, and visual regimes function as instruments of philosophical and aesthetic inquiry. Special attention is paid to themes of vulnerability, ethical encounter, liminality, cyclicity, and post-catastrophic imaginaries. The projects are explored as interconnected components of a unified authorial conception that proposes new models of perception and interaction within the context of cultural complexity and global transformation. Method or Methodology of the Study. The methodology of the study combines phenomenological analysis, visual theory, and relational aesthetics, allowing for an examination of curatorial practice as a form of authorial artistic expression. The research applies interpretative, comparative, and conceptual analysis to three projects by Ellen Nash, identifying the principles through which curatorial work generates modes of visibility and structures the viewer's perceptual experience.

Scientific Novelty and Conclusions. The scientific novelty of the study lies in the examination of curatorial art as a form of authorial philosophical-visual expression rather than merely a mediating practice. For the first time, three projects by Ellen Nash are analyzed as conceptually interconnected artistic structures in which the curator formulates her own modes of visibility, sensory logic, and scenographic solutions. The study demonstrates that curatorial strategies can place the viewer into states of darkness, light-based perception, or spatial thresholds, creating a field for interpretation and inner work. The findings show that curatorial expression can function as an autonomous research method and a conceptual framework for reflecting on transformations of contemporary sensibility.

Keywords: exhibition strategies, curatorial authorship, curatorial act, mediation, authorship, philosophy of art, artist representation, contemporary art, curatorial practice, artist

References (transliterated)

1. Belting H. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
2. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge, 2013.
3. Gadamer H.-G. *Truth and Method*. London: Continuum, 2004.
4. Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel, 2002.
5. Levinas E. *Totality and Infinity*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.
6. Foster H. *The Return of the Real*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
7. Mitchell W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
8. Latour B. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

9. Morin E. Complex Thought. Dordrecht: Springer, 2008.
10. Bishop C. Radical Museology. London: Koenig Books, 2013.
11. Puig de la Bellacasa M. Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
12. Obrist H.-U. Ways of Curating. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014.
13. Jung C. G. The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton: Princeton University Press, 1981.
14. Berleant A. Art and Engagement. Philadelphia: Temple University Press, 1991.
15. Ricoeur P. Time and Narrative. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
16. Derrida J. Writing and Difference. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
17. Lossky V. The Mystical Theology of the Eastern Church. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1957.
18. Van Gennep A. The Rites of Passage. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
19. Turner V. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine Publishing, 1969.
20. Eliade M. The Sacred and the Profane. New York: Harcourt, 1957.
21. Sartre J.-P. Being and Nothingness. London: Routledge, 2003.
22. Sagan K. Cosmic Evolution: The Rise of Complexity in Nature. Cambridge, MA: MIT Press, 2016.
23. Chakrabarty D. The Climate of History: Four Theses // Critical Inquiry. 2009. Vol. 35, no. 2. P. 197-222.
24. Merlo-Ponti M. Vidimoe i nevidimoe. M.: Yurist, 1996.
25. Gadamer Kh.-G. Aktual'nost' prekrasnogo. M.: Iskusstvo, 1988.
26. Lotman Yu. M. Semiosfera. SPb.: Iskusstvo, 1992.
27. Bart R. Kamera Lyutsida. M.: Ad Marginem, 1994.
28. Barysheva E. V. Kuratorskie praktiki v sovremennom iskusstve // Vestnik MGUKI. 2019. № 3. S. 45-55.

The ontology of architecture by John Ruskin

Popov Evgeniy Aleksandrovich

Doctor of Philosophy

Professor of the Department of Sociology and Conflictology of Altai State University

66 Dimitrova str., office 513A, Barnaul, 656049, Russia

✉ popov.eug@yandex.ru



Abstract. The article is devoted to the exploration of the perspective of the ontology of architecture as proposed by the renowned art critic, architect, and thinker John Ruskin. The main focus is on identifying his approach, which can also be applied to the development of contemporary "new ontologies" and/or "flat ontologies" in architecture and possibly in other forms of art. An assessment of Ruskin's approach is provided from the standpoint of experience in interpreting the evolving architectural reality. In summarizing the scientific discourse on the ontology of architecture, several key problematic issues are identified; in particular, it is shown that this concept receives almost no attention in domestic discourse, while among foreign researchers, the emphasis is mainly on identifying specific "manifestations" of ontologies. Additionally, an evaluation is made of Ruskin's search for

theoretical and methodological foundations of the ontology of architecture. The main methodological perspective of the study is systems analysis, which allows for embedding John Ruskin's approach into both the theory of architecture and the ontology of architecture. The main conclusions of the conducted research, the primary results of which are presented in this article, include the following points: 1) the heuristic significance of the category of the ontology of architecture is assessed from the perspectives of both domestic academic discourse and foreign discourse; 2) the experience of analyzing architecture by John Ruskin in a traditional or classical key, tracing back to the classical ancient tradition and based on established architectural theory, is summarized, within which, for example, Architecture and Construction are clearly distinguished; 3) the significance of Ruskin's approach for analyzing contemporary architectural phenomena, which are also based on the so-called "new ontologies," is demonstrated; 4) the applicability of Ruskin's approach to the analysis of contemporary architectural phenomena and the changing architectural reality is revealed, and their scientific value is justified.

Keywords: ontology, Reflection of being, symbolization, architectural reality, values and norms, identity, The ontology of architecture, architecture, John Ruskin, meanings

References (transliterated)

1. Zhurin A.N. Dialektika perekhoda ot klassitsizma k eklektike v russkoi arkhitekture pervoi poloviny KhIX veka. Avtoref. diss. nand. filos. nauk: 5.10.1. Barnaul: AltGU, 2023. 33 s. EDN: WBFLEJ.
2. Vitruvii. Desyat' knig ob arkhitekture. M.: Izd-vo Vsesoyuznoi akademii arkhitektury, 1936. 344 s. URL: <https://docs.yandex.ru/docs/view-url=ya-disk-public%3A%2F%2FyBIVI4UVdj%2FR83Rsr6F%2F0cW9O6gJwzbbxOJYzbF5SwI%3D&name=vitruvii-10-knig-ob-arhitekture-t1-1936.pdf&nosw=1> (data obrashcheniya 15.09.2025).
3. Ten I. Filosofiya iskusstva. M.: Respublika, 1996. 351 s.
4. Jencks C. The New Paradigm in Architecture: The Language in Post-Modernism. New Haven; London: Yale University Press, 2002. 279 r.
5. Lahiji N. Kōjin Karatani's philosophy of architecture. London; New-York: Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group, 2024. 196 r.
6. Reskin Dzh. Sem' svetochei arkhitektury / Per. M. Kurennoi, N. Lebedevoi, S. Sukharevoi. Nauchnaya redaktsiya, predislovie A. Rappaporta. SPb.: Azbuka-klassika, 2007. 320 s.
7. Ruskin J. The two paths: being lectures on art, and its application to decoration and manufacture, delivered in 1858-1859hs. Berkeley: University of California Libraries, 1859. 200 r. URL: <https://archive.org/details/twopathsbeinglec00ruskrich/page/n13/mode/2up> (data obrashcheniya 14.05.2025).
8. Ingarden R. O razlichnom poznavanii literaturnogo proizvedeniya // Ingarden R. Issledovaniya po estetike / per. s pol'skogo. M.: Izd-vo inostrannoi literatury, 1962. S. 114-154.
9. De Abreu P.M. Ruskin's Ontology of Architecture // John Ruskin's Europe A Collection of Cross-Cultural Essays. Ed. by E. Sdegno, M. Frank, M. Pilutti Namer, P.-H. Frangne. Lisboa: Edizioni Ca ' Foscari, 2020. R. 131-150.
10. Bokov A.V. K voprosu o "sakral'nom" i "profannom" v ontologii sovremennoi arkhitektury // Akademicheskii vestnik UralNIiproekt RAASN. 2015. № 3. S. 21-24.

EDN: VCDZNF.

11. Kapustin P. Arkhitekturnoe proektirovanie i ontologicheskii krizis // Proekt Baikal. 2023. T. 20. № 75. S. 36-47. DOI: 10.51461/pb.75.11 EDN: EFTUYI.
12. Bacchini F. The ontology of the architectural work and its closeness to the culinary work // City Territory and Architecture. 2018. Vol. 5(1). R. 1-12. DOI:10.1186/s40410-018-0097-1.
13. Bicknell J. Architectural ghosts // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2014. Vol. 72(4). R. 435-441.
14. Davies S. Is architecture art? // Mitias M (Ed). Philosophy and architecture. Amsterdam: Rodopi, 1994. R. 45-59.
15. Reskin Dzh. Etika pyli / per. s angl. L.P. Nikiforova. M.: Ad Marginem Press, 2016. 176 s.
16. Aleksandrova O.V. Dzhon Reskin (1819–1900) kak teoretik dizaina // Dizain i tekhnologii. 2012. № 29(71). S. 14-21. EDN: PVHACT.
17. Ruskin J. The Elements of Perspective. URL: <https://www.gutenberg.org/files/60816/60816-h/60816-h.htm> (data obrashcheniya 12.10.2025).
18. Sizeran Rober de La. Reskin i religiya krasoty. M.: KomKniga, 2007. 208 s.
19. Fraassen Bas C. Van. An introduction to the philosophy of Time and Space. URL: https://www.researchgate.net/profile/Bas-Van-Fraassen/publication/314079204_An_Introduction_to_the_Philosophy_of_Time_and_Space/links/58b35c1ea6fdcc6f03fc2bac/An-Introduction-to-the-Philosophy-of-Time-and-Space.pdf (data obrashcheniya 12.09.2025).
20. Ruskin J. The Political Economy Of Art. New York: John Wiley & Sons, 1886. 148 r. URL: https://books.google.ru/books?id=Fw5BAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (data obrashcheniya 12.09.2025).
21. Ikonnikov A.V. Utopicheskoe myshlenie i arkhitektura: sotsial'nye, mirovozzrencheskie i ideologicheskie tendentsii v razvitii arkhitektury. M.: Arkhitektura-S, 2004. 400 s. EDN: QNKQJF.
22. Maiorova K.S. Novye ontologii arkhitektury i arkhitektury novykh ontologii // Sotsiologiya vlasti. 2017. Tom 29. № 1. S. 19-40. DOI: 10.22394/2074-0492-2017-1-19-40 EDN: YPKVQW.
23. Kraftl P., Adey P. Architecture/affect/inhabitation: geographies of being in buildings // Annals of the American Association of Geographers. 2008. Vol. 98(1). R. 213-231.

Feminist Hegemony in Media Culture as a Form of Gnostic Episteme

Pozharov Alexey Igorevich 

PhD in Cultural Studies

Associate Professor; Department of Sound Engineering and Musical Art; Autonomous non-profit Organization of Higher Education 'Institute of Cinema and Television' (GUITR)
Sound engineer; ANO 'TV-NEWS'

32A Khoroshevskoye Highway, Moscow, 125284, Russia

✉ soundman.alex@gmail.com

Abstract. The article examines the phenomenon of feminist hegemony in contemporary media

culture through a corpus of films from the post-#MeToo period. Three clusters are investigated: utopian and dystopian narratives with a strong feminist optic, historical biopics about female figures of power, and films in which bodily and mythological otherness becomes the main resource of subjectivity. This material analyzes the shift from feminism as a struggle for representation to a regime in which the female optic defines the symbolic conditions of visibility, desires, and affect. Special attention is paid to how the female gaze, bodily vulnerability, and traumatic experience begin to structure not only the plot but also the visual-affective regimes of truth, transforming female subjectivity from a marginalized position into a demiurgic center of contemporary visual imagination. The methodological framework combines gnostic optics (*nomos-pleroma-pneuma*), feminist theory of subjectivity, Lacanian triangulation of desire, and visual studies, allowing the operationalization of the interception of authorship, the structuring role of the gaze, and the ritual of refusal in the analysis of corpus films. The scientific novelty of the study lies in interpreting feminist subjectivity as an expression of gnostic epistemology, rather than merely a political or legal project. The concept of "hegemony of exceptionality" is proposed, within which female otherness functions not as an object of inclusion but as a principle of normalization: it sets the filters of visibility, the distribution of affect, and regimes of permissible desires. An analytical distinction is introduced between three states of female gnosis – refusal, authorship, and bodily *pleroma* – and the limits of these regimes are demonstrated in cases of bodily and mythological otherness. The conclusion is drawn about the formation of a regime of "hegemony of incompleteness" in media culture, where feminist power is understood as the right to reassemble the symbolic order while preserving cracks and open otherness. This clarifies the understanding of contemporary media culture as a field of competing gnostic myths.

Keywords: historical biopic, gnosis, utopia and dystopia, female subjectivity, female gaze, feminism, media culture, gnostic episteme, Feminist hegemony, *nomos*

References (transliterated)

1. Gramshi A. *Tyuremnye tetradi*. Moskva: Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN); 2007. 784 s.
2. Ionas G. *Gnostitsizm (Gnosticheskaya religiya)*. Sankt-Peterburg: Lan'; 1998. 384 s.
3. DeKonik E, ĭ pril D. *Novaya era gnostitsizma. Kak kontrkul'turnaya dukhovnost' proizvodila revolyutsiyu v religii s antichnosti do nashikh dneĭ*. Moskva: Kastaliya; 2025. 354 s.
4. Fernández Guerrero O. *Mirada y poder. Una interpretación post-estructuralista del mito de Perseo*. Anales del Seminario de Historia de la Filosofía. 2015; 32(2): 133-147.
5. MacNamara N. *The value of owning the symbols that orientate us within Subjectivity*. Feminist Theory. 2024. doi:10.1177/14647001241280268 EDN: BEKHJP.
6. Fuko M. *Volya k istine: Po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti*. Sankt-Peterburg: Nauka; 1996. 288 s.
7. Bart R. *Smert' avtora. V: Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika*. Moskva: Progress; 1989. S. 384-391.
8. Kulianu I-P. *Drevo gnozisa: gnosticheskaya mifologiya ot rannego khristianstva do sovremennogo nigilizma*. Moskva: Kastaliya; 2019. 314 s.
9. Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge; 1990. (Tsitaty ispol'zovany v avtorskom perevode.) Rus. fragm.: v: *Antologiya gendernoi teorii*. Minsk: Propilei; 2000. S. 297-346.
10. Braidotti R. *The Posthuman*. Cambridge: Polity; 2013.

11. Cahana-Blum J. *Wrestling with Archons: Gnosticism as a Critical Theory of Culture*. Lanham: Lexington Books; 2019. 199 pp.
12. Lakan Zh. *Chetyre fundamental'nykh ponyatiya psikhoanaliza*. Moskva: Gnozis-Logos; 2004. (*seminar XI; vzglyad kak modal'nost' ob'ekta a*).
13. De Martini Melo H. *The Triangulation of Desire: A Psychoanalytic Three-Part Structure of Desire and Power in Film*. Communication & Methods. 2024; 6(2): 34-51. doi:10.35951/v6i2.232 EDN: MKKJIO.
14. Malvi L. *Vizual'noe udovol'stvie i narrativnoe kino*. V: *Antologiya gendernoi teorii: sbornik statei*. Minsk: Propilei; 2000. S. 280-297.
15. Stroeveva O. V. *Sofiya Vladimira Solov'eva i Mater' Mira Nikolaya Rerikha: filosofsko-poeticheskoe i vizual'noe voploshchenie*. Chelovek. 2024; 1: 70-86. doi:10.31249/chel/2024.01.05 EDN: VEPLGL.
16. Stroeveva O. V. *Germeneytika neomifologicheskogo obraza "Meduzy s golovoi Perseya"*. Nauka televideniya. 2023; 19(4): 13-59. doi:10.30628/1994-9529-2023-19.4-13-59 EDN: ZUHWVA.
17. El-Mengad Y, Chakroune IO. *She's Everything, He's just Ken: A Comprehensive Analysis of Barbie (2023)*. Journal of Global Cultural Studies. 2025; 5(1): 1-11. doi:10.32996/jgcs.2025.5.1.1.
18. Adytama RW. *Analisis wacana media kritis terhadap gender equality sebagai konstruksi realitas sosial melalui representasi keragaman gender dalam film Barbie (2023)*. Lektur: Jurnal Ilmu Komunikasi. 2024; 7(3). doi:10.21831/lektur.v7i3.23077 EDN: HENZTW.
19. Tallman R. *The Handmaid's Tale, Feminism & the Dangers of Religion*. [conference paper]. 2019. URL: https://www.academia.edu/36386514/The_Handmaids_Tale_Feminism_and_the_Dangers_of_Religion (data obrashcheniya 28.12.2025).
20. Güleşçe Ü. *The Biopower and Biopolitics Concepts and Reflections of Them on Women in Margaret Atwood's Novel The Handmaid's Tale*. Mediterranean Journal of Gender and Women's Studies. 2023; 6(2): 444-458. doi:10.33708/ktc.1312679 EDN: PJZKKL.
21. Hussein N. Sh, Kadhim G. A. *Language and Authority: A Critical Discourse Analysis of Power Structures in The Handmaid's Tale*. Journal of Language and Cultural Studies. 2025; 1(9): 237-349.
22. De Lima O. P. Jr; Hogemann, E. R. *The Handmaid's Tale: (De)Personification as an Epistemical-Moral Dimension, Founder of the Condition of Subject of Law for Women*. ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura v 2019;1(5): pp. 69-93. doi: 10.21119/anamps.51.69-93
23. Wood, C. *"Dear You": Witnessing Trauma in the World of The Handmaid's Tale*. (2022). Honors Theses. 419 pp.
24. Ahmed, S. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: University Press Ltd; 2014. 256 pp.
25. Bekers K, Willems G. *The Woman Writer on Film and the #MeToo Literary Biopic. Adaptation*. 2022; 15(3): 332-347. doi:10.1093/adaptation/apab020 EDN: SXSXZZ.
26. Warner H. *'An indie voice for a generation of women'? Greta Gerwig and gendered auteurism in post-#MeToo cinema*. Feminist Media Studies. 2024; [online first]. doi:10.1080/14680777.2023.2196605.
27. Asardag D, Komorowski M. *Finally, beyond status quo? Analysis of steps taken to improve gender equality in the European audiovisual sector in light of the #MeToo movement*. International Journal of Cultural Policy. 2025; 31(2): 193-211.

doi:10.1080/10286632.2024.2328554.

28. Pozharov A.I. Gnosticheskie obrazy v vizual'noi kul'ture sovremennosti // Kul'tura i iskusstvo. 2025. № 7. S. 64-88. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.7.75333 EDN: CAOGR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75333
29. Tan C. *A Critical Analysis of Ridley Scott's Napoleon*. Filmvisio. 2024; December. doi:10.26650/Filmvisio.2024.0018.
30. Pechenkin A. A. *Fenomen zhenskogo v teologii gnostitsizma i ego vliyanie na khristianskuyu sofiologiyu: religiozno-filosofskii analiz*. Dissertatsiya ... kandidata filosofskikh nauk. [Mesto zashchity: Tul. gos. ped. un-t im. L.N. Tolstogo]. Tula, 2011. 167 s. EDN: QFQGRJ.
31. Predescu A. *Female Authorship and the Documentary Image / Female Agency and Documentary Strategies*. NECSUS: European Journal of Media Studies. 2019; 8(2): 351-359. doi:10.25969/mediarep/13133.
32. Chen M. *Redefining Female Identity Through the Female Gaze: A Comparative Analysis of Gender Narratives in Feminist Cinema*. Communications in Humanities Research. 2024; 43. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/43/20240160> EDN: YLFZDY.
33. Guo L. *A Study of the Body Narrative in the Film Portrait de la Jeune Fille en Feu from a Feminist Perspective*. Communications in Humanities Research. 2024; 38. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/38/20240132>.
34. Neimneh, Shadi & Al-Thebyan, Qusai. *The Obstacle and the Way: Women and Gender in Sir Gawain and the Green Knight*. International Journal of Humanities and Social Science. 2012; 2(16): 235-248. URL: https://www.ijhssnet.com/journals/Vol_2_No_16_Special_Issue_August_2012/25.pdf (data obrashcheniya 28.12.2025).
35. Cervilla, D. *N A Study of Female Agency in Sir Gawain and the Green Knight*. [MA Thesis]. University of Castilla-La Mancha, Ciudad Real; 2016.
36. Eden M. *The Reproachful Head of the Green Knight: Exploring the eerie, liminality, deep time and duration in 'Sir Gawain and the Green Knight.'* Journal of Adaptation in Film & Performance. 2022; 16(1): 55-80. DOI:10.1386/jafp_00089_1 EDN: LILUFO.
37. Gupta G., Vijayaraghavan A. P. "Nothing in this kitchen is unplanned": Food as performance in Mark Mylod's *The Menu*. AGATHOS. 2022; 15(2): 275-284. DOI:10.5281/zenodo.13950052.
38. Murray T. *Studying Feminist Film Theory*. Revised edition. Leighton Buzzard: Auteur Publishing; 2019. 134 p.
39. Sorando A. N. *Culpa and Rape Myths: An Adjusted Analysis of Rape Discourses and Myths*. DiVA Portal. 2024.

Traditions of neon advertising in Hong Kong and the USA

liu Kaishu 

Postgraduate student; Institute of Design and Arts; St. Petersburg State Technical University of Industrial Design

13 Guangming Street, Guangzhou, 123456, China, Republic of Guangdong

✉ 2200131466@qq.com

Abstract. The subject of this research is the traditions of neon advertising in Hong Kong and the USA, examined as two key and simultaneously contrasting phenomena of global visual culture. The analysis encompasses the historical development of neon advertising from the

1920s to the present, as well as its aesthetic, semiotic, and spatial-urban characteristics. Special attention is paid to comparing the principles of form-making, artistic expressiveness, information structuring, and the interaction of neon objects with the architectural environment. Within the framework of the research, the study investigates how the American tradition, focused on creating large-scale, visually autonomous objects, contrasts with the Hong Kong model, characterized by high density, vertical multi-layering, and a rich polychromatic environment. The subject of the research also includes an analysis of the reasons for the contemporary crisis of neon advertising and the factors influencing its transformation in the context of technological and urban planning changes. The research is based on an interdisciplinary methodology that combines cultural, urban, semiotic, and art studies analyses to compare the historical, aesthetic, and spatial characteristics of neon advertising in Hong Kong and the USA. The scientific novelty of the study lies in the comprehensive comparative analysis of the two largest global centers of neon culture—Hong Kong and the USA—through the lens of their historical trajectories, artistic principles, and semiotic systems. For the first time, not only the visual and compositional features of neon signs are compared, but also their interaction with architecture, their role in shaping urban identity, and their degree of influence on the cultural perception of the urban environment. The findings of the research show that the American tradition has evolved towards creating monumental, autonomous visual objects, while the Hong Kong model relied on a dense vertical structure and a multiplicity of visual signals. It is established that both traditions are experiencing a contemporary crisis due to the technological replacement of neon by LED systems, economic constraints, and changes in urban planning standards. The work emphasizes the importance of preserving neon heritage as a valuable cultural phenomenon and the necessity of developing strategies for its protection and rethinking in modern conditions.

Keywords: cultural heritage, Commercial aesthetics, calligraphy, Urban semiotics, Hong Kong, USA, Light design, Urban visual culture, neon advertizing, traditions

References (transliterated)

1. Kak rabotayut sovremennye neonovye vyveski. – Tekst : neposredstvennyi // Molodoi uchenyi. – 2018. – № 35 (221). – URL: <https://moluch.ru/archive/221/94296>.
2. Cachia, N. Neon City Style in Film: Exploring Aesthetics, Influences, and Cultural Significance. – 2023. – DOI: 10.13140/RG.2.2.24517.01763.
3. Chan, T. K. More Than Signs: The Historical Significance of Hong Kong's Neon. – 2024. – P. 1-44.
4. Song, G. Conflicts and complexities: a study of Hong Kong's bilingual street signs from functional perspective on translation // [Nazvanie zhurnala]. – 2019. – P. 886-898. – DOI: 10.1080/01434632.2019.1663860.
5. Gutiérrez, M. Cartografía cronológica de un monumento de neón. – 2024. – P. 1-2.
6. Kwok, B. The Imageable City – Visual Language of Hong Kong Neon Lights Deconstructed // The Design Journal. – 2020. – Vol. 23. – P. 535-556. – DOI: 10.1080/14606925.2020.1768770. EDN: UWVFGK
7. Małyszczek, A. Neon signs in urban space, yesterday and today. A case study based on Lublin // Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych. – 2022. – Vol. 18. – P. 34-47. – DOI: 10.35784/teka.3326. EDN: QYXZEZ
8. Neon signs / National Museum of American History (NMAH). – Tekst : elektronnyi // National Museum of American History : [sait]. – 2011. – 17 March. – URL:

<https://americanhistory.si.edu/explore/stories/neon-signs> (data obrashcheniya: 27.10.2025).

9. Neto, P. Visual Spaces of Change: the Use of Image for Rendering Visible Dynamics of Urban Change in Contemporary Cities // EAAE-ARCC Internacional Conference & 2nd VIBRArch. ETSA-UPV. – 2021. – P. 936.
10. Osdene, S. R. H. Visual culture and material worlds: the consumption of images in early America: dissertation (Ph.D.) / S. R. H. Osdene ; University of Wisconsin-Madison ; advisor A. S. Martin. – Madison (Wis.), 2014. – 231 p.
11. Petty, M. M. Cultures of light: electric light in the United States, 1890s-1950s: thesis (Ph.D.) / M. M. Petty ; Victoria University of Wellington. – Wellington, 2016. – 305 p.
12. Song, G. Neon Signs in Cold War Hong Kong: Between Language Politics and Visual Hybridisation // China Perspectives. – 2025. – P. 12. – DOI: 10.4000/13PTD.
13. Tam, K. The architecture of communication: the visual language of Hong Kong's neon signs // Mobile M+ neonsigns.hk: an interactive online exhibition celebrating Hong Kong's neon signs. – Hong Kong: M+, West Kowloon Cultural District Authority, 2014. – URL: <http://www.neonsigns.hk> (data obrashcheniya: 27.10.2025).
14. Kwok, B. Vernacular Design: A History of Hong Kong Neon Signs // Journal of Design History. – 2021. – Vol. 34, Issue 4. – P. 349-366. – DOI: 10.1093/jdh/epab017. EDN: ZKQUYD
15. Wang, T., & Yorke-Smith, N. (Eds.) AI for and in Urban Planning // Urban Planning. – 2025. – Vol. 10. – P. 185. – DOI: 10.17645/up.i388.

Visionary Art of Aboriginal Peoples in Foreign Scientific Works

Ishkova Elena Vladimirovna 

Postgraduate Student; School of Arts and Humanities; Far Eastern Federal University

690922, Russia, Primorsky Krai, Vladivostok, Russian island, village of Ajax, 10

✉ elishkov@mail.ru

Chernova Anna Viktorovna 

PhD in Art History

Associate Professor; School of Arts and Humanities; Far Eastern Federal University

690922, Russia, Primorsky Krai, Vladivostok, Russian island, village of Ajax, 10

✉ av_chernova@mail.ru

Abstract. This article focuses on the phenomenon of the visionary origins of art as a key factor in the development of creativity among indigenous peoples. The subject of the study is theoretical and empirical data drawn from international anthropological and ethnographic sources documenting the visionary origins of the art of indigenous peoples around the world. The object of the study is the indigenous art of peoples living in shamanic traditions. The article examines D. Lewis-Williams's neuropsychological theory of the origins of indigenous art. The authors pay particular attention to the documentation by anthropologists and ethnographers of the creation of images by indigenous peoples across different continents and countries as a result of altered states of consciousness. Considerable attention is given to works containing extensive studies of indigenous art. These works are of value to Russian art criticism. This article presents an analysis of international scholarly sources supporting the concept of the visionary origins of Aboriginal art. The primary research method utilized was

historiographical analysis of anthropological and ethnographic works from the late 19th century to the present. The sources presented in the article are arranged chronologically. The novelty of this work lies in the fact that it is the first Russian art criticism review of international scholarly works describing the process of creating works of art by contemporary Aboriginal peoples in an altered state of consciousness. The article presents a list of sources and citations confirming the visionary origins of Aboriginal art worldwide. The scientific novelty of this work includes the professional translation from English into Russian of citations from international sources on the topic of the study. The authors actively contribute to the development of a source and methodological base for Russian ethno-art studies studying the art of local Aboriginal peoples. This study proposes applying the international paradigm of the visionary origins of art to the study of the art of the indigenous peoples of the Northeast and Far East of Russia. The main conclusion of this study is the assertion that the art of all Aboriginal peoples of the world, including Russia, is visionary, that is, its source is a shamanic trance (an altered state of consciousness). In the future, for the study of the art of aboriginal peoples, it is proposed to use a neuropsychological model of the origin of this art as a methodological basis.

Keywords: altered state of consciousness, entoptics, indigenous peoples, aboriginal art, shamanism, visionary art, visionary experience, neuropsychological model, art of the Far East, ornament

References (transliterated)

1. Bersnev P. V. Entsiklopediya shamanskoi mudrosti. M.: OOO "Izdatel'stvo "Pal'mira", AO "T8 Izdatel'skie Tekhnologii", 2017. – 235 s.
2. Lewis-Williams D., Pierce D. Inside the Neolithic Mind: Consciousness, Cosmos and the Realm of the Gods. New York: Thames & Hudson, 2012. – 211 p.
3. Lewis-Williams D. The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art. New York: Thames & Hudson, 2011. – 492 p.
4. Reichel-Dolmatoff G. Beyond the Milky Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, University of California, 1978. – 214 p.
5. Reichel-Dolmatoff G. The Shaman and the Jaguar. Philadelphia: Temple University Press, 1975. – 429 p.
6. MacLean H. The Shaman's Mirror: Visionary Art of the Huichol. Austin: University of Texas Press, 2012. – 357 p.
7. Whitley D. S., Whitley T. K. A Land of Vision and Dreams: Contemporary Issues in California Archaeology. 2012. – 396 p.
8. Whitley D. S. Ethnographic Interpretation of the Shooting Gallery, Mount Irish and Pahroc Rock Art Acecs. 2015. – URL: https://www.academia.edu/14719084/ETHNOGRAPHIC_INTERPRETATION_OF_THE_SHOOTING_GALLERY_MOUNT_IRISH_AND_PAHROC_ROCK_ART_ACECS_2015.
9. Teit J. A. A Rock Painting of the Thompson River Indians. British Columbia // Bulletin of the American Museum of Natural History. 1896. – Vol. 8, No. 12. – 230 p. – URL: https://archive.org/details/cihm_16241/page/n9/mode/2up.
10. Keyser J. D., Whitley D. S. A New Ethnographic Reference for Columbia Plateau Rock Art: Documenting a Century of Vision Quest Practices // Antiquity. 2003. – Vol. 77, No. 296.
11. Benedict R. F. The Concept of the Guardian Spirit in North America. Memoirs of the

- American Anthropological Association, 29. Lancaster, Pa, 1923. – 97 p.
12. Kroeber A. L. Handbook of the Indians of California. Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, Bulletin 78. Washington: Government Printing Office, 1925. – 995 p.
 13. Whitley D. S. Cognitive Neuroscience, Shamanism and the Rock Art of Native California // Anthropology of Consciousness. 1998. – Vol. 9, No. 1. – P. 22-37.
 14. Barbeau M. Indian Days on the Western Prairies. National Museum of Canada Bulletin, 163. 1960. – 238 p.
 15. Teit J. A. The Salishan Tribes of the Western Plateau // American Ethnology Annual Report, 45. 1895. – P. 23-396. – URL: https://archive.org/stream/cbarchive_121802_thesalishantribesofthewesternp1895/thesalishantribesofthewesternp1895_djvu.txt.
 16. Gebhart-Sayer A. The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context // Journal of Latin American Lore. 1985.
 17. Ridington R. Trail to Heaven: Knowledge and Narrative in a Northern Native Community. Iowa City: University of Iowa Press, 1992. – 646 p.
 18. Vitebsky P. The Shaman. Boston – New York – Toronto – London: Little, Brown and Company, 1995. – 192 p.
 19. Irwin L. The Dream Seekers: Native American Visionary Traditions of the Great Plains. Norman: University of Oklahoma Press, 1996. – 152 p.
 20. Irwin L. Sending a Voice, Seeking a Place: Visionary Traditions Among Native Women of the Plains // Dreams: A Reader on the Religious, Cultural, and Psychological Dimensions of Dreaming. College of Charleston, 2001.
 21. Sirko R. The Artist and the Shaman: Seen and Unseen Worlds // Inner Visions: Sacred Plants, Art and Spirituality. An Exhibition of Art Presented by the Brauer Museum. Curated Brauer Museum of Art. Valparaiso University, 2015.
 22. Ishkova E. V., Chernova A. V. Praktiki shamanizma kak istochnik ornamentov v kul'ture narodov Severo-Vostoka Rossii // Nauchnyi aspekt. 2023. – № 11. EDN: RJTROV.
 23. Vitebsky P. The Reindeer People: Living with Animals and Spirits in Siberia. Boston – New York: Houghton Mifflin Company, 2005. – 502 p.

Repetition and Difference: Gilles Deleuze and the Creative Legacy of Gilbert Simondon

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

Abstract. The article is dedicated to the systematic analysis of the creative reception and fundamental transformation of the heritage of Gilbert Simondon within the philosophical project of Gilles Deleuze. The aim of the research is to demonstrate that the ontology of process developed by Simondon, as a counterpoint to substantial metaphysics and the hilemorphic scheme, became a key ontological foundation for Deleuze. The work argues that concepts such as individuation, the pre-individual field, metastability, and transduction were not merely borrowed but underwent radical theoretical reworking. As a result of this operation,

they were scaled from the level of describing specific physical-biological processes to the level of a universal ontology, which underpinned Deleuze's metaphysics of difference. Furthermore, Deleuze transforms the Simondonian method of "starting from the middle" into a transcendental logic of synthesis, and he modifies the intentional understanding of space-time into a doctrine of the spatial aspect of the intensive and pure form of time. The methodological approach of the study is based on the sequential application of complementary methods: textual and conceptual-genetic analysis to identify and trace the transformation of key concepts of Simondon within Deleuze's system. Additionally, comparative analysis and philosophical hermeneutics are employed to identify zones of divergence and interpret the systemic consequences of the identified borrowings. This synthetic approach allows for not only stating the influence but also revealing its creative, constructive nature in the formation of the metaphysics of difference. The relevance and novelty of the research are defined by the necessity to overcome the simplified reading of Simondon's influence on poststructuralist thought as merely one of many sources. Unlike existing approaches, in this article, reception is understood as a system-forming act, in which there is no borrowing of terms but an ontological re-equipping of the entire Deleuze project. The scientific novelty lies in the consistent identification of three levels of transformation: 1) ontological (generalization of the pre-individual to the virtual as a universal principle of differentiation); 2) methodological (the transformation of transduction into transcendental empiricism and the synthesis of time); 3) spatial-temporal (the transition from relative parameters of the process to absolute conditions of the thinkable as such). Thus, the article contributes to a deeper understanding of the genealogy of key concepts in contemporary philosophy and opens up prospects for their application in the fields of speculative realism, the philosophy of techniques, and new materialisms.

Keywords: process ontology, transduction, metastability, pre-individual, virtual, repetition, difference, individuation, Simondon, Deleuze

References (transliterated)

1. Delez Zh. Razlichie i povtorenie. SPb.: TOO TK "Petropolis", 1998. 384 s.
2. Delez Zh. Logika smysla. M.: Akademicheskii Proekt, 2011. 472 s. EDN: QXABFT
3. Simondon G. Du mode d'existence des objets techniques. Paris: Aubier, 1958. 266 p.
4. Simondon G. L'individu et sa genèse physico-biologique. Paris: Presses universitaires de France, 1964. 304 p.
5. Simondon G. L'individuation psychique et collective. Paris: Aubier, 1989. 293 p.
6. Simondon G. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Grenoble: Millon, 2005. 571 p.
7. Sauvagnargues A. Deleuze. L'empirisme transcendantal. Paris: Presses Universitaires de France, 2009. 438 p.
8. Virno P. Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee. DeriveApprodi, 2023. 128 p.
9. Toscano A. The Theatre of Production: Philosophy and Individuation Between Kant and Deleuze. Basingstoke, Hants; New York: Palgrave Macmillan, 2006. 249 p.
10. Delez Zh., Gvattari F. Tsyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya. Ekaterinburg: U-Faktoriya; M.: Astrel', 2010. 895 s.
11. Deleuze G. Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975–1995. New York: Semiotext(e), 2006. 383 p.
12. Bergson A. Opyt o neposredstvennykh dannykh soznaniya. Materiya i pamyat' //

- Bergson A. *Sobr. soch.:* v 4 t. T. 1. M.: Moskovskii klub, 1992. S. 50–325.
13. Delez Zh. *Marsel' Prust znaki.* SPb.: Laboratoriya metafizicheskikh issledovaniy filosofskogo fakul'teta SPBGU; SPb.: Aleteiya, 1999. 190 s.
 14. Deleuze G. *Desert Islands: and Other Texts, 1953–1974.* New York: Semiotext(e), 2004. 323 p.
 15. Deleuze G. *Expressionism in Philosophy: Spinoza.* New York: Zone Books, 1990. 445 p.
 16. Deleuze G. *Spinoza: Practical Philosophy.* San Francisco: City Lights Books, 1988. 130 p.
 17. Arshinov V.I., Svirskii Ya.I. Slozhnostnyi mir i ego nablyudatel'. Ch. 1-ya // *Filosofiya nauki i tekhniki.* 2015. № 2. S. 70-84. EDN: VCVPHD
 18. Ivakhnenko E.N. Khrupkii mir cherez optiki prostoty i slozhnosti (Ch. 2) // *Obrazovatel'naya politika.* 2020. №4 (84). S. 16-27.
 19. Kerimov T.Kh., Krasavin I.V. Slozhnost' – obshchaya, ogranichennaya i organizovannaya: problema, metodologiya i osnovnye ponyatiya // *Vestnik Gumanitarnogo universiteta.* 2024. T. 12. № 2. S. 108-119. DOI: 10.35853/vestnik.gu.2024.12-2.06 EDN: WRRJCX
 20. Sayapin V.O. Tekhnosotsial'naya slozhnostnost' kak problema individuatsii: vzglyad Zhil'bera Simondona // *Filosofskaya mysl'.* 2025. № 7. S. 85-107. DOI: 10.25136/2409-8728.2025.7.74957 EDN: CUNGKU URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74957
 21. Ruyer R. *Neo-Finalism.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016. 328 p.
 22. Goodman N. *The Languages of Art: an approach to a theory of symbols.* Indianapolis: Hackett, 1976. 277 p.
 23. Lautman A. *Mathematics, Ideas, and the Physical Real.* London: Continuum, 2011. 352 p.
 24. Vuillemin J. *L'Héritage kantien et la révolution copernicienne.* Paris: Presses Universitaires de France, 1954. 309 p.
 25. Delez Zh., Gvattari F. *Anti-Edip: Kapitalizm i shizofreniya.* Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2008. 672 s.
 26. Zourabichvili F. *Le vocabulaire de Deleuze.* P.: Ellipses, 2003. 96 p.
 27. Ivakhnenko E.N. Allagmatika Simondona vs dialektika Gegelya // *Vestnik Moskovskogo universiteta.* 2023. T. 47. № 6. S. 107-126.
 28. Sayapin V.O. Kontingentnost' i metastabil'nost' kak kontsepty samoorganizatsii sovremennogo sotsiuma // *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filosofiya. Voronezh,* 2024. № 2. S. 47-53. EDN: XRPMKZ
 29. Deleuze G., Guattari F. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. 400 p.
 30. *Sekst Empirik. Sochineniya.* T. 2. M.: Mysl', 1976. 421 s.
 31. Kerroll L. *Priklyucheniya Alisy v Strane Chudes. Skvoz' zerkalo i chto tam uvidela Alisa, ili Alisa v Zazerkal'e.* M.: Nauka, 1978. 359 s.
 32. Kerroll L. *Priklyucheniya Alisy v Strane Chudes.* M.: Nauka, 1990. 360 s.
 33. Galinskaya I.L. Zh.-Zh. Leklerk filosofiya nonsensa. Intuitsiya v Viktorianskoi literature nonsensa // *Chelovek: Obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty.* 2004. S. 169 – 182.
 34. Lecierc J.-J. *Philosophy of nonsense. Intuitions of Victorian nonsense literature.* London, New York: Routledge, 1994. 245 p.
 35. Kravets A.S. *Teoriya smysla Zh. Deleza: pro i contra* // *Logos.* 2005. №4 (49). S. 227-

258. EDN: XHKEZP

36. Delez Zh., Gvattari F. Chto takoe filosofiya? M.: Institut eksperimental'noi sotsiologii; Spb.: Aleteiya, 1998. 288 s.
37. Williams J. Gilles Deleuze's Difference and Repetition: A Critical Introduction and Guide. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003. 216 p.
38. Negri A. Marx and Foucault: Essays. Polity Press, 2018. 216 p.
39. Delez Zh. Empirizm i sub''ektivnost': opyt o chelovecheskoi prirode po Yumu. Kriticheskaya filosofiya Kanta: uchenie o sposobnostyakh. Bergsonizm. Spinoza. M.: PER SE, 2001. 480 s. EDN: UBMGWD
40. Barthélemy J.-H. Penser l'individuation Simondon et la philosophie de la nature. Paris: L'Harmattan, 2005. 256 p.
41. Fuko M. Rozhdenie kliniki. M.: Smysl, 1998. 310 s.

The perception of altruism in the philosophical and ethical concept of P. A. Sorokin

Skoropad Tatiana Anatolievna 

Postgraduate student

199034, Russia, Saint Petersburg, Universitetskaya Embankment str., 7/9, room 140

✉ t.milokost@gmail.com

Abstract. The author deals with such aspects of Sorokin's theory as the correlation of the human world with the natural world, the laws of sociality and cultural norms. It is suggested that man is an integral universe in himself, a mind, a superconscious creator who creates culture. The subject of the study is the concept developed by P. A. Sorokin, drawing its ideas from the positivist theory of O. Comte, and the object is the positioning of altruism in the built integral supersystem. As a methodology, it is worth highlighting the hermeneutic method, which was used in the study of sources, the author also used the structural and functional method, which helps to identify internal interdependent relationships, through which each element or phenomenon of culture, occupying its own place, acquires a special cultural meaning, or supersense. Here we can talk about the construction of the basic normative regulations of culture, the production of cultural artifacts, as well as the creation of society as a cultural phenomenon, or the production of a "cultural person." The novelty of the research lies in the manifestation of the idea that public consent to total altruism as the dominant form of socialization will inevitably lead to the loss of the "natural right" to individual freedom and a unique human destiny. The main conclusion that can be drawn from the results of the study is that universal altruism, being one of the positivistically based practices, relies on religiously oriented technologies rooted in society when implementing "altruistic love."

Keywords: Fedorov, Sorokin, Comte, Russian cosmism, positivism, culture, amitology, integral society, altruistic love, altruism

References (transliterated)

1. Berdyaev M.A. Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva. M., 1989.
2. Garadzha E.V. Religiozniy smysl «integralizma» P. Sorokina // Vestn. Mosk. un-ta. ser.18. // Sotsiologiya i politologiya. – 2005. № 3.

3. Kagan M.S. *Filosofiya kul'tury*. – SPb. 1996.
4. Kont O. *Obshchii obzor pozitivizma*. – M. 2012.
5. Kont O. *Kurs pozitivnoi filosofii: V 4 t. T. 3*. M. 1978.
6. Kont O. *Kurs pozitivnoi filosofii // Rodonachal'niki pozitivizma. Vyp. 4. Ogyust Kont*. – SPb. 1912.
7. Kont O. *Sistema pozitivnoi politiki // Zapadnoevropeiskaya sotsiologiya XIX veka: Teksty / Pod red. V.I. Dobren'kova. Sostavitel': V.P. Troshkina*. – M. 1996.
8. Mangone E. *Al'truisticheskaya tvorcheskaya lyubov' Pitirima Sorokina: genezis i tseli // Nasledie*. 2021, № 1(18).
9. Podvoiskii D.G. *Predmetno-metodologicheskoe samoopredelenie novoi nauki o chelovecheskom obshchestve: Ogyust Kont i ego teoriya // Vestnik RUDN, seriya Sotsiologiya*. 2002, № 1.
10. Semenova S. G. *Ponyatie «progressa» v russkom kosmizme // Chelovek, kosmos, evolyutsiya: Traditsii russkoi religioznoi filosofii i sovremennost'*. M. 1992.
11. Skoropad T. A. *Al'truizm v interpretatsii russkoi religioznoi filosofii // DISKURS*. 2024. T. 10, № 2.
12. Sorokin P.A. *Glavnye tendentsii nashego vremeni*. M. 1997.
13. Sorokin P. A. *O tak nazyvaemykh faktorakh sotsial'noi evolyutsii // Sorokin P.A. Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo*. M. 1992.
14. Sorokin P.A. *Sotsial'naya i kul'turnaya mobil'nost' // Sorokin P.A. Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo*. M. 1992.
15. Sorokin P. A. *S 65 Dolgii put'*. *Avtobiograficheskii roman: Per. s angl.* – Syktyvkar. 1991.
16. Sorokin P. A. *Puti i mogushchestvo lyubvi // Chelovek*. – 2015. – № 4.
17. Spenser G. *Nauchnye osnovaniya нравственности: Dannye nauki o нравственности*. M., 2008.
18. Fedorov N.F. *Sobranie sochinenii: V 4-kh tt. Tom II*. – M. 1995.
19. Flier, A. Ya. *Kul'turologicheskaya interpretatsiya sotsial'noi real'nosti / A. Ya. Flier // Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv*. – 2016. – № 3 (47).
20. Sorokin P.A. *The ways and power of love: Types, factors, and techniques of moral transformation*. – Boston (MA): Beacon press, 1954. – XIV.
21. Sorokin P. *Fads and Foibles in Modern Sociology and Related Sciences*. Chicago. 1956.

Western Neoplasticism and Eastern Aesthetics: On the Issue of Mutual Cultural Influences in the 20th Century

LYU LINGZHI 

Lecturer, Sanjiang International College; Heilongjiang Academy of Fine Arts; Harbin, China
Postgraduate student, Faculty of Culture and Arts; Zabaykalsky State University

125 Babushkina str., office 60, Chita, Zabaikalsky Krai, 672000, Russia

✉ ivanovayuv@gmail.com

Abstract. The article is dedicated to exploring the profound ontological connections between Western neoplasticism of Piet Mondrian and the artistic practices of 20th-century Chinese modernism. The aim of the work is to identify and analyze the transcultural dialogue that transcends formal parallels through a comparative study of the works of Mondrian and key

figures of Chinese abstraction: Wu Guanzhong, Ding Yi, Zhao Wuzhi, Li Huashen, and Wang Guangyi. Special attention is given to the category of "emptiness" (*śūnyatā*, *xū*), which is viewed as a focal point of cultural transfer revealing the structural unity of Western and Eastern approaches to expressing the inexpressible essence of being. For the first time, the works of Mondrian and Chinese masters are examined through the lens of dialectical synthesis of their philosophical foundations—Theosophy on one side, and Daoism with Chan Buddhism on the other. The foundation of the work lies in a comprehensive comparative analysis that allows the comparison of the philosophical and aesthetic principles of the works of Mondrian and key representatives of Chinese abstraction (Wu Guanzhong, Ding Yi, Zhao Wuzhi, Li Huashen, Wang Guangyi). The research is built on the principles of an interdisciplinary approach that combines methods from art studies, cultural studies, and philosophy. For the first time, the works of Mondrian and Chinese masters are investigated through the prism of dialectical synthesis of their philosophical foundations—Theosophy on one side, and Daoism with Chan Buddhism on the other. The results of the research indicate that the reception of neoplasticism in China was not a mere appropriation but a profound dialogue during which both traditions underwent transformation. The main conclusion of the research asserts that Chinese artists, by reinterpreting the formal language of Western abstraction, brought forth the archetypes of their own aesthetics, leading to the formation of unique artistic systems. The conclusions of the work confirm that the transcultural dialogue centered around the concept of emptiness demonstrates the universality of fundamental artistic and philosophical intuitions and reveals the mechanisms of productive cultural exchange during the era of modernism.

Keywords: Wu Guanzhong, Eastern aesthetics, Taoism, Theosophy, emptiness, cultural exchange, Neoplasticism, Piet Mondrian, Ding Yi, Zao Wou-Ki

References (transliterated)

1. Uelsh R.P. Mondrian i teosofiya // Pit Mondrian: Chelovek i ego tvorchestvo. Leiden: University Press, 1992. S. 34-52.
2. Sarab'yanov D.V. Pit Mondrian i dukhovnye iskaniya v iskusstve XX veka. M.: BuksMArt, 2018. 304 s.
3. Turchin V.S. Po labirintam avangarda. M.: Izd-vo MGU, 1993. 248 s.
4. Mondrian P. Neoplastitsizm // Praktiki novogo iskusstva: Antologiya rossiiskogo i zarubezhnogo avangarda / Sost. A.V. Logutov. M.: V-A-C press, 2022. S. 121-134.
5. Ignat'eva V.V. Kontseptsiya pustoty v vostochnoi filosofii i zapadnom iskusstve XX veka. M.: BuksMArt, 2019. 208 s.
6. Torchinov E.A. Daosizm: Opyt istoriko-religiovedcheskogo opisaniya. SPb.: Andreev i synov'ya, 1993. 310 s.
7. Mondrian P. The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian / Ed. by H. Holtzman, M. S. James. Boston: G. K. Hall & Co., 1986. 448 p.
8. Zavadskaya E.V. Kul'tura Vostoka v sovremennom zapadnom mire. M.: Nauka, 1977. 168 s.
9. Li Tszyun'. Vzaimodeistvie kitaiskoi i zapadnoi zhivopisi v XX veke. Pekin: Izdatel'stvo iskusstv, 2021. 336 s.
10. 李晓清 (Li Syaotsin). 吴冠中艺术研究 (Issledovanie tvorchestva U Guan'chzhuna). 北京: 人民美术出版社, 2015. 284 s.
11. Vinogradova N.A. Kitaiskaya peizazhnaya zhivopis'. M.: Iskusstvo, 2017. 215 s.
12. 吴冠中. 风筝不断线-创作笔记. 文艺研究, 1983年第3期第 89-90 页 [U Guan'chzhun. Nit'

- vozdushnogo zmeya ne porvetsya // Izobrazitel'noe iskusstvo. 1983. № 3. S. 89-90].
13. Blotkamp, C. Mondrian: The Art of Destruction. London: Reaktion Books, 2001. 272 p.
14. 高名潞 (Gao Minlu). 中国当代艺术的艺术 (Iskusstvo sovremennogo kitaiskogo iskusstva). 北京: 人民美术出版社, 2021. 368 s.
15. Leymarie J. Zao Wou-Ki. New York: Harry N. Abrams, 1979. 240 p.
16. Sovremennoe iskusstvo Kitaya: traditsiya i avangard: sbornik statei / pod red. A. A. Rodionova. Sankt-Peterburg: Peterburgskoe vostokovedenie, 2020. 298 s.

Amateur stayer running through the prism of American transcendentalism and pragmatism. Part II

Kannykin Stanislav Vladimirovich 

PhD in Philosophy

Associate Professor; Department of Humanities; Starooskolsky Technological Institute named after AA. Ugarov (branch) of NUST MSIS

309503, Russia, Belgorod region, Stary Oskol, Nikitsky, 6

✉ stvk2007@yandex.ru

Abstract. Philosophical understanding of the importance of amateur stayer practices for the comprehensive development of a person and the promotion of this kind of physical activity is an urgent task, given the generally small number of people who regularly practice this type of physical activity. The center of the formation and spread of amateur running movement in the world is the United States, which allows us to make an assumption about the stimulation of running activity by the peculiarities of their national culture. The subject of consideration is the cultural content and humanistic potential of the running practices of amateur stayers, explicated through the worldview and categorical apparatus of the main directions of classical American philosophy - transcendentalism and pragmatism, the choice of which is due to their ideological features, most suitable for the study of the existence of a "running man" – democracy, holism, meliorism and focus on the experience of everyday life in everything its diversity. The methodology of the subject area of the study used the historical method, the method of categorization, the descriptive method, the method of analysis. The second part of the article is devoted to the study of the influence of the ideological heritage of the American pragmatists C. S. Pierce, W. James and J. Dewey on the development of mass stayer running. This influence is seen in the fact that pragmatists considered it important to live in the tension associated with the transformation of the impossible by a person into the possible, which forms the horizon of meaningfulness of life. Unlike joggers, semi-professional runners, who are close to the worldview of pragmatists, are focused not on expanding the running experience, but on deepening it, which allows them to discover aspects of running locomotion that are inaccessible without significant stress, long-term practices, asceticism and risk, the most effective in their humanizing power. The key themes of pragmatism, important for the formation of the conceptual equipment of semi-professional running practices, are the desire for meliorism as a constant deepening into the running experience in order to increasingly reveal their potential; reliance on an experimental method in the training process, a positive attitude to the risk inevitable in long-distance running; faith in their ability to resist pain; habits to compliance with the regime; a playful attitude to running activities as valuable in themselves; recognition of the motivating value of meditative and mystical experiences; dynamism of fronesis; readiness for extreme actions and experiences.

Keywords: aesthetic tension, A meditative experience, the experimental method, risk,

fronesis, radical empiricism, the philosophy of sports, meliorism, pragmatism, stayer's run

References (transliterated)

1. Bol'shie dannye: rezul'taty samogo masshtabnogo begovogo issledovaniya. URL: <https://newrunners.ru/mag/bolshie-dannye-rezultaty-samogo-masshtabnogo-begovogo-issledovaniya/> (data obrashcheniya 10.10.2024).
2. Stankevich R. A. Ozdorovitel'nyi beg v lyubom vovraste. Provereno na sebe. M.: Piter, 2016.
3. Endurance Running. A Socio-Cultural Examination / Eds. by W. Bridel, P. Markula, J. Denison. London: Routledge, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315749518>
4. Pragmatism and The Philosophy of Sport / Eds. by R. Lally, D. Anderson, J. Kaag. Lanham, MD: Lexington Books, 2013.
5. Endurance Sport and the American Philosophical Tradition / Ed. by D. Hochstetler. London: Lexington Books, 2020.
6. Lally R. Introduction: Pragmatism and the Seasoned Practitioner // Pragmatism and the Philosophy of Sport / Eds. by R. Lally, D. Anderson, J. Kaag. Lanham, MD: Lexington Books, 2013. R. 1-17.
7. Dewey J. Experience and Nature. Osmania University: George Allen and Unwin, Limited, 1929.
8. James W. Pragmatism, a New Name for Some Old Ways of Thinking; Popular Lectures on Philosophy. New York, [etc.] : Longmans, Green and Co, 1907.
9. James W. On Some of Life's Ideals: on a Certain Blindness in Human Beings. What Makes a Life Significant. New York: H. Holt, 1900.
10. Karnazes D. Begushchii bez sna. Otkroveniia ul'tramarafontsa. M.: Mann, Ivanov i Ferber, 2018.
11. James W. The Energies of Men. New York: Moffat, Yard and Company, 1907.
12. D'yui Dzh. Demokratiya i obrazovanie. M.: Pedagogika-Press, 2000.
13. Binghami J. Am Not A Jogger. URL: <https://www.runnersworld.com/runners-stories/a20807447/find-out-if-youre-a-jogger-or-a-runner/> (data obrashcheniya 28.09.2024).
14. Kannykin S.V. Begushchii chelovek v zerkale filosofii (obzor kollektivnoi monografii «Running & philosophy. A marathon for the mind») // Filosofiia i kul'tura. 2024. № 5. S. 73-104. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.5.40854 EDN: EKOLLX URL: https://e-notabene.ru/fkmag/article_40854.html
15. Hochstetler D. R. Can We Experience Significance on a Treadmill? // Running and Philosophy: a Marathon for the Mind / Ed. by M. W. Austin. S.I.: Blackwell Publishing Ltd, 2007. P. 139-149.
16. Pirs Ch.S. Izbrannye filosofskie proizvedeniia. M: Logos, 2000.
17. Dzheims U. Ratsional'nost', deyatel'nost' i vera // Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo. 2017. Tom XIX. Vyp. 1-2 (№ 93-94). S. 42-64. DOI: 1606951Kh.2017.1.2178
18. Dewey J. The Moral Self // The Essential Dewey. Volume 2: Ethics, Logic, Psychology. Indianapolis: Indiana University Press, 1998. R. 341-354.
19. Weiss P. Sport; a Philosophic Inquiry. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1969.
20. Kabasench W. R. Performance-Enhancement and the Pursuit of Excellence // Running and Philosophy: a Marathon for the Mind / Ed. by M. W. Austin. S.I.: Blackwell

Publishing Ltd, 2007. P. 103-113.

21. Peirce C.S. A Neglected Argument for the Reality of God // The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings. Vol. 2: 1893–1913. Bloomington: Indiana University Press, 1998. R. 434-450.
22. Dzheims U. Volya k vere. M.: Respublika, 1997.
23. Elcombe T. Floyd Landis, Endurance Sport and the Aesthetics of Tension // Endurance Sport and the American Philosophical Tradition / Ed. by D. Hochstetler. London: Lexington Books, 2020. R. 31-48.
24. Ilundain-Agurruza J. Kant Goes Skydiving: Understanding the Extreme by Way of the Sublime // Philosophy, Risk and Adventure Sports / Ed. by Mike J. McNamee. London: Routledge, 2007. R. 149-167.
25. Murakami Kh. O chem ya govoryu, kogda govoryu o bege. M.: Eksmo, 2020.