

Философская мысль

*Правильная ссылка на статью:*

Деменёв Д.Н. Архитектура как основа синтеза искусств: анализ взаимодействия сквозь призму концепции дополнительности // Философская мысль. 2025. № 2. С.59-81. DOI: 10.25136/2409-8728.2025.2.72261 EDN: ALIJIR URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72261](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72261)

## **Архитектура как основа синтеза искусств: анализ взаимодействия сквозь призму концепции дополнительности**

**Деменёв Денис Николаевич**

кандидат философских наук

доцент, Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова

455000, Россия, Челябинская область, г. Магнитогорск, ул. Ленина, 38

✉ [denis-demenev@mail.ru](mailto:denis-demenev@mail.ru)



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

**DOI:**

10.25136/2409-8728.2025.2.72261

**EDN:**

ALIJIR

**Дата направления статьи в редакцию:**

08-11-2024

**Дата публикации:**

03-03-2025

**Аннотация:** В статье исследуется феномен синтеза искусств, главным связующим в котором является архитектура (зодчество). Сама архитектура в городской среде представляет собой взаимодействие искусства, науки и техники. В качестве детерминанта классического синтеза искусств автор статьи полагает гармоничное соотношение логических связей и отношений в искусстве со связями и отношениями реального мира. Однако синтез искусств сегодня все чаще взаимодействует с техносферой. В этом кроются как соответствующие «угрозы и вызовы» (способность детерминировать эстетическую, психологическую, интеллектуальную и ценностную дезориентацию общественного сознания), так и широчайшие перспективы дальнейшего развития синтеза искусств. Сама эпоха несет новые эстетические возможности

(рождается индустриальная форма синтеза искусств) для реализации новых эстетических норм. Методология исследования строится на совокупности теоретических и эмпирических методов, включающих общенаучные методы анализ и синтез, диалектический подход, метод интеллектуальной спекуляции, моделирование, проектный метод, педагогический и художественно-творческий опыт. Новизной исследования являются представленные в последнем параграфе: 1) пример синтеза архитектурного пространства храма и живописи, которые в своей совокупности представляют эмпирическую апробацию методологии «интегрированного мышления» и обоснование авторского видения синтеза искусств; а также 2) «модель – схема» синтеза искусств на примере синтеза основных цветов. В результате анализа синтеза искусств сквозь призму диалектических противоположностей: форма-содержание, часть-целое, качество-количество, необходимое-случайное, выявлено и обосновано принципиальное значение интегративной особенности искусства. В ходе исследования установлено, что синтез искусств в архитектуре возможен на основе их взаимодополнительных качеств, что позволяет достичь меры монументального гештальта – объединенной целостности нового порядка с совокупностью искомых свойств. Сделано обобщение, что архитектура является основой данного синтеза. Выявлено, что синтез искусств – это одновременно как чисто человеческая способность по узнаванию, пониманию и интерпретации смыслов, так и деятельность по их созданию. Интеграция классического синтеза искусств с техносферой становится сегодня необходимой ступенью в процессе трансформации/эволюции нашего предмета исследования в результате появления новых задач и развития соответствующего инструментария.

**Ключевые слова:**

архитектура, синтез искусств, архитектурно-художественное пространство, сознание, знание, дополнительность, ансамбль, интегрированное мышление, ценность, смыслообраз

*Введение.*

В настоящее время процессы урбанизации продолжают набирать обороты, а взаимодействие элементов монументально-декоративного искусства и дизайна с архитектурой остается одним из распространенных средств организации эстетически выразительных городских ансамблей (рис. 1). Данное взаимодействие в современном городе – это проблема, которую можно обозначить как организацию художественной среды города. Интенсивно входящие в городскую среду инновации (новые строительно-конструктивные системы, системы визуальной коммуникации и цвето-светового оформления), вытесняют или дополняют предыдущие формы архитектурно-художественной практики и подталкивают архитекторов, художников, дизайнеров, проектировщиков, строителей к творческой изобретательности в интегрировании «художественных» и нехудожественных средств в процессе организации эстетического пространства города. Сама архитектура в городской среде представляет собой взаимодействие искусства, науки и техники. Архитектура формирует не только функциональное пространство города, но и его эстетически-смысловое поле, удовлетворяя и физико-биологические, и душевно-духовные потребности общества. Последнее становится возможным в результате интеграции и взаимопроникновения изобразительных и неизобразительных элементов, прокладывающих пути к созданию как декоративных, так и монументальных качеств воспринимаемого образа. Синтез искусств

как содружество архитектуры с изобразительным искусством «ставит себе задачу» находить формы, наиболее убедительно синтезирующие конструктивные и эстетические составляющие и того, и другого (тектонику, масштаб, цветовую гармонию, пропорции, пластику, ритм и др.). Однако синтез искусств сегодня все чаще взаимодействует с техносферой. В этом кроются как соответствующие «угрозы и вызовы» (способность детерминировать эстетическую, психологическую, интеллектуальную и ценностную дезориентацию общественного сознания), так и широчайшие перспективы дальнейшего развития синтеза искусств. Сама эпоха несет новые эстетические возможности (рождается индустриальная форма синтеза искусств) для реализации новых эстетических норм. В связи с чем возникает резонный вопрос: каким образом, проектируя и создавая функциональную и информационно-насыщенную среду в комплексе с высокими художественно-эстетическими качествами, обогатить технологически развивающийся синтез искусств? Второй, вытекающий из первого, вопрос связан с активизацией и развитием архитектурно-художественного мышления, как результатом интеграции духовной и материальной деятельности человека. Все вышесказанное определило как актуальность нашего исследования, связанного с обобщением существующего опыта, выявлением современных тенденций и перспектив развития, так и его цель: исследовать синтез искусств в архитектуре сквозь призму концепции дополнительности.



Рис. 1. Медиацентр (парк Зарядье). Москва. Интернациональный консорциум архитекторов (Петр Кудрявцев, Чарльз Ренфро, Мэри Маргарет Джонс, Надир Абдессемед).

Предмет исследования – феномен синтеза пространственно-пластических искусств в архитектуре. Исходным методологическим допущением исследования является положение о принципиальном значении интегративной особенности искусства. Фокус исследования направлен на выявление и анализ интеграционных составляющих взаимодействующих искусств при основополагающей роли архитектуры. Синтез искусств в архитектуре возможен на основе их взаимодополнительных качеств, что позволяет достичь меры монументального гештальта – *объединенной целостности нового порядка* с совокупностью искомых свойств. Поскольку деятельность художника <sup>[1]</sup> основывается на использовании интегративных качеств искусств, приводящих к феномену *аккордности*, постольку рефлексирующее мышление и сознание стремится воспользоваться соответствующей формой организации знания – понятием «дополнительности» <sup>[2]</sup>, с целью выявления и раскрытия конкретных путей реализации исследуемого феномена.

Анализ как современных архитектурно-художественных комплексов и ансамблей, так и теоретических исследований по данной тематике [3-6], позволяет говорить о том, что при формировании современных городских пространств архитектура составляет основу во взаимодействии с другими видами искусств. Данное взаимодействие «позволяет создать новый культурный слой, меняющий эстетические качества урбанизированной среды в соответствии с новыми потребностями общества» [7, 8]. Использование взаимодополняемых качеств искусств в синтезе позволяет получать нужные композиционные акценты, эстетически выделяющиеся в городской среде (рис. 2). Исследование построено на совокупности теоретических и эмпирических методов, включающих общенаучные методы анализ и синтез, диалектический подход, метод интеллектуальной спекуляции, моделирование, проектный метод, педагогический и художественно-творческий опыт.



Рис. 2. «Самолетик». Мурал, г. Магнитогорск. Маркус Генесиус и Андреанс фон Хрцановски (Германия).

#### *От синкретизма к синтезу*

Начавшись с ритуальных живописи, скульптуры и танцев первобытной эпохи, синкретизм искусства с начала становления первых классовых обществ способствовал (в мемориально-монументальной форме) в дальнейшем зарождению «осмысленного» синтеза искусств. Хотя в палеолитическом искусстве и обнаружены места ритуального «архитектурно-художественного» пространства (настенная живопись + скульптура (+ предполагаемые ритуальные обряды)), тем не менее, сами антропологи, палеопсихологи, философы и ряд других исследователей не отождествляют современное нам искусство (здесь имеется в виду не только искусство XXI века, но искусство в целом – от начала исторического периода: и архаическое, и классическое, и постклассическое) с деятельностью палеолитического художника. Этап осмысления мировоззренческо-прикладных возможностей искусства «как рефлексии уже не „стадного“, а мыслящего существа, посредством языка воображения и «протекающей» в русле философского осмысления бытия в целом» [9], по сравнению с предыдущим – совсем короткий по историческим меркам. В его основе трансформация психики человека от более ранней стадии развития до более совершенной формы [там же, с. 168, 171].

В результате данной трансформации происходила эволюция эйдетического «Т»-образа в эйдетический «Б»-образ. Зрительные образы ощущения («Т»-образы (изоморфность и предельная наглядность)) могут быть основой также и образов восприятия, и представления, и воображения («Б»-образы), которым также не чужды изоморфность оригиналу и предельная наглядность. Последние в результате трансформации и усложнения/обогащения психики человека в дальнейшем становятся родственны (или даже тождественны) изоморфно-неизоморфным синестетическим образам. Согласно исследованиям, синестезия, «являясь возможностью воспринимать любое раздражение в любой модальности ощущений, распространяет сферу своего влияния и на язык (образное восприятие слов, букв, фонем), что делает возможным употребление слов *в непрямом значении*. Феномен эйдетизма напротив, функционирует аналогично «употреблению слов» *в прямом значении*. Ведь по сути, это два различных пути установления связи между явлениями (в реальной жизни не исключающие, а дополняющие друг друга): синестезия – это своего рода «метафора» с присущей ей полисемией, тогда как группа палеолитических изображений (или цепь нанизанных друг за другом клыков) – есть, в известном смысле, аналогия метонимических высказываний» [там же, с. 167]. *Психика человека в результате эволюции обрела, таким образом, дополненность в форме синестезии, а «метафоричность» последней послужила основой для синтеза искусств в более поздние эпохи.*

В нижних, ранних слоях развития первых государств (классовых обществ) «статус искусства как одной из самых „древних форм человеческой жизнедеятельности“ обогащается статусом „формы практического философствования“, а само искусство обособливается от других практик и трансформируется в профессиональную эстетическую деятельность» [\[10, с. 5\]](#). Именно на этом этапе человек начинает интегрировать различные виды искусства в едином архитектурном пространстве *целенаправлено*. Однако в силу религиозно-мировоззренческой, географической и временной разбросанности примеров синтеза искусств, следует констатировать их формальную неоднородность. В Античной Греции, к примеру, подход к синтезу (как и взгляды на искусство в целом) как на «*красоту особого рода*» [\[11, с. 282\]](#) отличались от отношения к этому вопросу в Древнем Египте, где требовалась «*красота необходимого рода*» [Там же].

Таким образом, уже здесь можно выделить два пути синтеза: 1) духовный (восточная, древнеегипетская линия) – путь символа в содержании или универсально-смысловой, метафизический; 2) телесный (западная, средиземноморская, греческая линия) – путь совершенных форм природы или индивидуально-чувственный, физический. Кон-Винер в своем знаменитом исследовании говорит о трех основных стилях (в рамках которых развивались другие формы): античном, средневековом и о стиле нового времени [\[12, с. 214\]](#). Разделение на «восточную» и «западную», «физическую» и «метафизическую» линии не носит фундаментальный характер, так как на протяжении всей истории развития синтеза искусств они взаимопроникали и взаимодополняли друг друга в рамках единого процесса на основе принципа дополненности. В качестве примера взаимодополненности можно указать на сакральные, социальные, гносеологические и другие причины их генезиса, а также некоторые функции: компенсаторную (стремление к мечте/идеальному), мировоззренческую (идеологическую, морально-нравственную и др.), и – эстетически-преобразующую. Эстетическая функция в искусстве – наиглавнейшая и под ее «крылом» реализуются все остальные. Именно с ее помощью объективировалась «религия в искусстве» и воплощалось «искусство в религии» первых

классовых обществ...

По мнению В. Г. Власова, искусству Древнего мира (как и искусству Античности и Средневековья) не знакома проблема синтеза, ибо там «сохранялся архаический синкретизм» [13, с. 827]. Последний, по мнению исследователя, разрушается лишь в эпоху Итальянского Возрождения в связи с постепенным системным *«обмирщением искусства и разделением функций архитектуры, скульптуры и живописи»*, в связи с чем «стала разрушаться органичная целостность» [там же, с. 827] архитектурно-художественного пространства. Сакральное архитектурно-художественное пространство храма, по его мнению, всегда подлинно синтетично и «объясняется внехудожественными *духовными идеями соборности*» [там же, с. 828]. Обмирщение искусства происходило в ходе общего поворота к человеку, его индивидуальности и в русле идеи антропоцентризма. Идеалом становился универсальный человек, свободная, всесторонне развитая, «титаническая» личность. В противоположность предшествующему религиозному мировоззрению и мировосприятию, начинает преобладать эстетическое отношение к окружающему миру, основой которого принято считать «инфляционное» стремление человека эпохи Возрождения к познанию действительности (географические открытия, естественнонаучная деятельность ученых, художников и др.). Последнее, по мнению представителей Ренессанса, наиболее полноценно достигается посредством человеческих чувств, в частности визуального восприятия (что не противоречит данным современной науки, согласно которой более 90 % от всей информации, поступающей в мозг, человек получает посредством зрения). Именно в силу вышеозначенного и возникает расцвет пространственно-пластических видов искусства – живописи, скульптуры, архитектуры, каждое из которых развивалось в своем направлении. В архитектуре отчетливее наметилась тенденция индивидуального творчества архитекторов (творческая компонента) и гражданского зодчества; скульптура в архитектурных ансамблях приобрела самостоятельное значение (творческая компонента) и избавилась от религиозно-мистического содержания; живопись обогатилась реалистической методологией – линейной и воздушной перспективой, появлением картины (творческая компонента) и героико-гражданским содержанием в противовес, опять-таки, религиозно-мистическому мировосприятию.

Творческая компонента, отход от анонимности ремесленников (как и от ремесленничества в целом), а также появление новых задач искусств – *стимулировала разделение их функций*. Творчество в данной ситуации выступило как «социальная активность со стороны целенаправленности преобразования условий существования и развития человека» [14, с. 142]. Разрушая «устойчивые структурные связи, способствующие воспроизводству системы деятельности» [...], творчество «вносит хаос в систему, благодаря чему деятельностная система всегда открыта» [там же, с. 142]. Искусство как творчество – есть постоянный обновляемый процесс преобразования, познания и создания нового мира, где творческая сингулярность возникает «при смыкании разных систем деятельности и дает возможность каждой деятельности преодолеть завершенность, конечность в пространстве и времени» [там же, с. 143]. Однако, творческая компонента в комплексе с обновленным содержанием искусства, благодаря открытости системы одновременно послужила в эпоху Возрождения (как, собственно, служит и поныне) основой для дальнейшего синтеза пространственно-пластических искусств как осознанного объединения разрозненных элементов в систему отношений по выявленным объективным, то есть онтологическим основаниям. Таким образом, первоначальная «архаическая взаимодополнительность» искусств через разрушение предыдущих структурных связей эволюционировала в эпоху Возрождения, на наш взгляд, в форму новой дополнительности – *«гуманистическую»* и продолжит



трансформироваться в «дополнительность *технологическую*» в Новейшее время. Но, как справедливо указывает Э. Кон-Винер, ни один стиль эпохи «не появляется катастрофично, каждый лишь постепенно развивается из предыдущего» [\[12, с. 213\]](#). Сама эпоха создает единое смысловое поле для формирования стиля, в котором преломляются философия, религия, художественно-эстетическая рефлексия, общественная мысль в конкретном архитектурно-художественном пространстве.

*Дополнительность как методологическая основа синтеза искусств в архитектуре*

Для разрешения возникающих методологических и гносеологических дилемм, по мнению Н. Бора и других исследователей, дополнительного способа описания требуют отнюдь не только лишь физические понятия, явления и процессы, но и требующие разрешения некоторые проблемные области в химии и биологии, психологии и социологии, культуре и искусстве. Конечно, известный ученый здесь говорит о методологической и гносеологической установке (способе восприятия существующего): «Две точки зрения на природу света являются скорее двумя различными попытками интерпретации экспериментального материала, в которых ограниченность классических понятий находит взаимно дополняющее выражение» [\[15, с. 32\]](#).

Однако было бы ошибкой думать, что его подход для решения гносеологических (и методологических) вопросов, не «созрел» вследствие наблюдения за реальными процессами и явлениями жизни. Только человек «поглощенный городом» и позабывший, когда в последний раз устремлял свой взор в небо, может утверждать, что в природе не существует объективной (то есть онтологической) дополнительной: «Истина заключается в том – [...], – что при конкретном анализе конкретных условий мы всегда должны связывать "противоположные", но дополняющие друг друга и неотделимые друг от друга аспекты или черты, которые являет нам конкретная действительность» [цит. по: 16, с. 79]. Очевидно, что сегодня урбанизация все более поглащает и поработывает человека. Но независимо от желания человека, существуют природные дополнительные (солнце и луна, день и ночь, прилив и отлив, вода и огонь, мужчина и женщина, и др.), которые прямо влияют и на существующее мироустройство, и на творчество того или иного художника не только формально (круг красного солнца дополняет зеленый квадрат плато (как в реальном пейзаже, так и в созданном художником)), но и идейно-содержательно, как источник смыслообразов. Радуга (взаимодействие воды и света) – ярчайший пример такого источника вдохновения на протяжении многих веков. Кроме того, явление радуги послужило и своеобразным «измерительным прибором» – в качестве методологического инструментария, с помощью которого мастера увереннее манипулировали свойствами создаваемых произведений. Несмотря на то, что спектр непрерывен (то есть является онтологической целостностью – атмосферным, оптическим и метеорологическим явлением), в человеческом восприятии он является в виде разложения единого пучка света на отдельные, но взаимодополнительные цвета. В определенный исторический период спектр послужил (и продолжает служить сегодня) моделью (математической формулой) для создания многочисленных цветовых гармоний (с взаимодополнительными цветовыми парами), необходимых в художественной практике живописцев. Все эти модели цветовых гармоний явились результатом истовых наблюдений за природой, а цветовой круг И. Ньютона, как и его корпускулярно-волновое описание явлений света в природе, следует считать одним из истоков идеи дополнительной. Таким образом, подход Н. Бора как способ познания (измерения) бытия хотя и не тождественен реальности, а является, по мнению ряда исследователей, исключительно мыслимой формой организации знания, – сам явился, на наш взгляд, результатом и частью существования бытия (разве человек с

его мыслеформами/образами живет в каком-то изолированном, вакуумном пространстве-времени, а его мышление и понятия не детерминированы конкретной действительностью?). В современном философском дискурсе дополнительность понимается «не только в ее обыденном, житейском смысле – как простое дополнение чего-то чем-то – и не только так, как ее в разное время понимал Нильс Бор [...], но и как относительно устойчивая асимметричная (с возможной ритмичной сменой доминанты) гармония или единство взаимодополняющих – противопоставляемых, и в частности действительно противоположных, – начал, свойств или закономерностей (подсознание и сознание; объект и субъект, материальное и идеальное – как "мир вещей" и "мир идей"; свобода и дисциплина; биологическое и социальное, в частности природосообразное и культуросообразное; религия и наука, доверчивость и критичность и др.) ...» [\[2, с. 8-9\]](#). Следовательно, дальнейший разговор о синтезе искусств попробуем выстроить в русле концепции дополнительности и сквозь призму диалектических категорий, затрагивая и вопросы онтологии в том числе.

Термин «синтез искусств» в своем значении основан на понятии синтеза как соединении «разнородных качеств, свойств, сторон и *отношений* различных *предметов*, в результате которого возникает новое качество – *целостность*, свойства которого не сводимы к сумме составляющих элементов» [\[13, с. 826\]](#). Экстраполируя суть термина «синтез» на сферу искусства двух (и более) близких, но не идентичных явлений в рамках специфического мышления содержанием и формой – получаем новое единое художественное целое в терминологической оболочке «синтеза искусств». Именно о данном синтезе искусств далее и будет идти речь. Синтез искусств можно подразделить на две категории, которые условно можно обозначить как: 1) внутренний синтез, основанный на содержании произведения; 2) внешний, формальный синтез, подчиненный в большей степени единству художественной формы. К первому относят пространственно-временные, зрелищные искусства – театр, кино, цирк и др. Синтез здесь строится непосредственно внутри каждого вида, как монолитный, нерасчленимый процесс и целое (сценическое действие + оформление + игра актера). При исключении одной составляющей, дальнейшее существование вида не представляется возможным. Второй тип синтеза основан на объединении различных искусств в единый художественный ансамбль, целое, с целью преобразования и обогащения последнего присущими каждому из входящих в него искусств специфическими возможностями и чертами. К нему традиционно относят различные синтезы литературного, музыкального и изобразительных искусств; важнейшим в котором для нашего исследования является синтез пластических искусств – архитектуры, скульптуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Несмотря на то, что ряд исследователей [\[17–20\]](#) и подразделяет синтез искусств на две вышеуказанные формы (формальную и содержательную), данная классификация, на наш взгляд, носит условный характер, поскольку было бы ошибкой думать, что синтез пластических искусств – это механическое объединение отдельных искусств, построенный на чисто формальном соответствии одного другому. На протяжении всей истории развития искусства, в основе предмета нашего исследования лежали реальные процессы человеческой жизнедеятельности (общественные и исторические события, идеалы, труд и т.д.), следовательно, и идейно-содержательная компонента на равных с формальной составляла художественное целое и задавало новое качество по отношению к каждому входящему в него искусству. Конечно, и форма, и идея (в их чистом виде) – суть противоположности. Однако в контексте нашего исследования, достаточно очевидна бесперспективность крайнего противопоставления всех этих культурно-исторически обусловленных и до сих пор часто крайне противопоставляемых позиций при



осмыслении сущности синтеза искусств. Развивая и сублимируя мысли Н. Бора касательно принципа дополнительности, В. А. Фок пишет: «...можно назвать дополнительными те свойства, которые проявляются в чистом виде лишь при взаимоисключающих условиях... Рассматривать одновременное проявление дополнительных свойств (в их чистом виде) не имеет смысла» [21, с. 14]. Следовательно, гораздо важнее интегративное понимание синтеза искусств, предполагающее наличие некоторого инвариантного информационно-эстетического ядра, допускающего известную, достаточно обоснованную вариативность, его формально-содержательную полиморфность. *Идея и форма, являясь взаимодополнительными по отношению друг к другу и составляют данное информационно-эстетическое ядро.*

...По мнению В. Г. Власова, под «синтезом искусств» чаще всего имеют в виду именно «взаимодействие в едином художественном пространстве-времени [...], а не синтез, поскольку в границах определенного ансамбля взаимодействуют произведения автономных видов искусств, каждое из которых подчиняется собственным закономерностям композиционного мышления художника» [13, с. 826]. Как бы там ни было, но и синкретизм функций, и взаимодействие отдельных видов внутри единого ансамбля-континуума, и просто само по себе искусство способно оказывать воздействие на зрителя. В результате своей эволюции, «искусство „проделало“ немалый путь от психофизиологии первобытного мира к практическому философствованию и рефлексии аграрно-индустриальной эпох» [9], вследствие чего стало способным целенаправленно воздействовать на сознание общества. Посредником в этом сложном, сокрытом от большинства людей глаз процессе, является феномен эстетического, объективной основой возникновения которого являются универсальные и фундаментальные закономерности бытия, проявляющиеся в отношениях меры, гармонии, целостности, целесообразности и т.д., – «математика форм природы» [10, с. 109], а познание мира приобретает в этом случае не менее объективный характер, нежели в науке и философии – через гармоничное соотношение логических связей и отношений со связями и отношениями реального мира, как к гармонии взаимодополнительных природосообразного и культуросообразного начал. Конкретно-чувственная, наглядная форма этих гармоничных связей и отношений в объективном мире «порождает своеобразный резонанс в душе человека, который и сам есть частица этого мира, и следовательно, тоже причастен к общей гармонии Вселенной» [22, с. 517]. Следовательно, *логико-математическая сфера также становится посредником между миром отражения и миром реального, а познание в искусстве (и посредством искусства) возможно аналогично познанию вообще в результате того, что «категории познания идентичны категориям бытия»* [23, с. 351].

Архитектор, художник-проектировщик или инженер, разрабатывая тот или иной проект, оперирует качественно-количественными характеристиками будущего объекта. Опирируясь ими, он закладывает/предполагает определенную меру этих характеристик. Уже на стадии проектирования он мыслит так или иначе скоррелированными между собой полярными понятиями, мыслеформами: *часть-целое, качество-количество, единичное-общее, конечное-бесконечное и др.* Аристотель под количеством подразумевал «множество, если оно счислимо», и величину – «если измеримо» [24, с. 164]. А К. Маркс, описывая качественно-количественное взаимодействие, раскрывает, на наш взгляд, своеобразную «формулу» синтеза искусств: «...Различные вещи становятся количественно сравнимыми лишь после того, как они сведены к одному и тому же единству. [...] Только как выражения одного и того же единства они являются

одноименными, а следовательно, соизмеримыми величинами» [25, с. 58-59]. Единство и соизмеримость количественных величин в синтезе – *количественный интервал/диапазон средств каждого искусства* – позволяет достичь диалектического единства качества и количества, то есть *меры монументального гештальта*. Под монументальным гешталтом здесь понимается не просто монументальный образ (так как последний может быть присущ и небольшому по размерам станковому искусству (как трехмерной скульптуре, так и двухмерному живописному произведению), а также не всегда иметь синестетические переносы)), но и пространственно-наглядная, временная, акустическая, осязательная и другие синестетические формы воспринимаемого, то есть, монументальный образ, «обогащенный синестезией». Тем не менее, для простоты дальнейшего изложения, допустимо ограничиться понятием монументальный образ. В результате, завершенная форма архитектурно-художественного пространства предполагает свою *качественную определенность, с совокупностью искомых свойств*. Этими искомыми свойствами является *феномен аккордности*.

Анализируя синтез искусств сквозь призму концепции дополнительности, следующим важнейшим для нашего исследования, является положение о том, что взаимодействие искусств предполагает «целостное, но *аккордное* восприятие самостоятельно существующих в едином (архитектоническом) пространстве искусств. Каждый вид искусства сохраняет в таком взаимодействии собственные способы, средства и приемы изображения» [13, с. 827]. Аккордность и возникает в результате *целенаправленного* синтеза противоположных качеств искусств: скульптура объята пространством, тогда как архитектура вмещает в себя (объемлет) это пространство. Живопись так же, как и скульптура – объята пространством, но она не обладает ни реальным объемом скульптуры, и не вмещает в себя такой же реальный объем архитектуры. Целенаправленность синтеза предполагает первоначальное столкновение их противоположных качеств и создания сложного, живого и подвижного отношения между ними – *диалектического противоречия*, которое необходимо разрешить посредством нахождения общей меры их взаимодействия. Таким образом, объемное пространство архитектуры и плоскость фресковой росписи (витража, мозаики) в их чистом виде, (каждое в отдельности) – есть *противоположности*, которые, вместе с тем, при целенаправленной организации зрительной энергии в нужном художнику направлении составят дополнительную как гармонию противопоставленных начал.

Развивая мысль Энгельса о том, что в диалектике отношений таких противоположностей как случайность и необходимость, первая является дополнением ко второй [цит. по: 16, с. 15] и экстраполируя ее на синтез искусств, можно предположить, что и эффект аккордного звучания искусств человечество когда-то «получило» случайно. Однако и сегодня *аккордность как взаимодополнительное звучание искусств* – эффект труднодостижимый и присущий далеко не всякому синтезу, требующий специальных знаний, умений и навыков. Феномен аккордности, с одной стороны, предстает как результат самодвижения и разрешения противоречий необходимого и случайного, а с другой – как результат замысленного творцом, детерминирующее поступательное развитие всего художественного процесса. Развитие как движение к улучшению (преображению) и самосовершенствованию всей системы есть движение познания в глубь объекта, когда вскрывается его сущность [26, с. 409] и открывается возможность перехода случайных фрагментов в необходимые [27], в результате чего, замысленный автором синтез движется от бифуркационных ситуаций (с существенно различными возможными «траекториями» последующих состояний) – к аттрактору – конусу притяжения всех оптимальных средств для достижения совершенного (идеального)

результата, способствуя преобразению действительности.

Считается, что весь архитектурно-художественный континуум подчинен «центральной оси» синтеза – пропорциям человека. Данная ось внутри синтеза искусств является системообразующей и для живописи, и для скульптуры, а «основываясь на том, что человеческое тело является эталоном, соотношения размеров частей его тела применяются в качестве основополагающих при проектировании архитектурных сооружений. Подобный подход является ярким свидетельством гуманистических воззрений того или иного времени» [11, с. 277]. Сама система пропорционирования представляет своего рода коррелят общих закономерностей формообразования в изобразительном искусстве и составляет *архитектонику* каждого отдельного вида. В силу этого, в ансамблевом и мышлении, и бытии ведущим («градообразующим») видом искусства является архитектура, где «математика» форм природы посредством преломления в творчестве художника проявляется выраженнее. Другими словами, синтез искусств представляет собой пограничную область деятельности и знания, органично соединяющий в себе математические закономерности и художественное творчество. Однако найденные однажды правила не могут удовлетворить всех художников, архитекторов – представителей разных культур и эпох: меняется феноменология действительности, меняется и жизнь общества. Вместе с этим меняются идеалы, искусство; меняется и система пропорционирования – «фундамент» синтеза искусств. Тем не менее, на каждом историческом этапе новая система пропорционирования «не „подстраивала“ образ человека под некую жесткую схему. Она делала самого человека мерой произведения искусства» [там же, с. 278], создавая, тем самым, соответствующую архитектуру: Луксорский храм Аменхотепа (и братьев-зодчих Сути и Хори), Парфенон Иктина и Калликрата, Сикстинская капелла Б. Понтелли и Дж. де Дольчи, «Модульор» Ле Корбюзье в архитектуре и др.

Архитектура находится на стыке нескольких типов знаний: технического, математического, художественного, философского и др. (на стыке *полярных* физических и духовных знаний), образуя некое *онто-гносеологическое единство*. Так, строительство храма Зевса Генарха в Артезиане велось, к примеру, «под руководством царского архитектора, обладающего знаниями всех предметов, включая астрономию, для выполнения таких задач» [28, с. 154]. Само такое единство знаний – есть, в том числе, следствие постоянного совершенствования изобразительной деятельности человека, как одного из древнейших способов освоения действительности. На основе практического опыта человечества, а также сосуществования, взаимообусловленности и взаиморазвития интегративных и дифференционных тенденций между каждым из вышеперечисленных типов знаний, были выявлены «геометрические закономерности, связывающие образ и его прообраз. Изображение, построенное на основе этих закономерностей, точно передавало форму изображенного, став со временем не только визуальной, но и геометрической моделью объекта» [29, с. 8]. В то время как геометрические закономерности древнейших изображений «в основном ограничиваются подобием и конгруэнтностью, определяющими неискаженное воспроизведение формы объекта» [там же, с. 19], геометрическое осмысление перспективных изображений более поздних периодов – привело к созданию теории перспективы и позволило работать с «искаженными» образами. Среди них «Оптика» и «Катоптрика» Евклида и, позднее – трактат Витрувия «Десять книг об архитектуре». В эпоху Возрождения, после Средневекового «застоя» и в связи с повсеместным ростом производства, а также бурным развитием пространственно-пластической триады – архитектуры, скульптуры и живописи, – Л.Б. Альберти, Леонардо да Винчи, А. Дюрером, Г. Убальди была

продолжена разработка живописной и архитектурной перспективы. Таким образом, с древнейших времен изображения играли важную роль в деле фиксации информации вообще, а со времен Античности философские, естественнонаучные, математические изыскания уже прокладывали прямой путь к построениям в архитектурных чертежах и изобразительном искусстве, синтезу искусств на основе архитектуры.

*Архитектурно-художественное мышление как результат интеграции духовной и материальной деятельности человека*

Обучение и образование на сегодняшний день составляют одну из важнейших частей глобального «механизма» освоения действительности. Поскольку архитектурно-художественные пространства являются эффективным средством формирования эстетического сознания общества, способствуя культурному прогрессу, постольку актуальным является реализация знаниевого, ценностного и методологического ресурса дисциплин эстетического и проективного цикла в развитии интегрированного мышления при подготовке специалистов архитектурно-художественных направлений. Научное сообщество все больше ориентируется на прикладной характер получаемого знания, ищет пути для дальнейшего развития интеграции знаний и процессов. Восполнению нехватки информации в какой-либо знаниевой области способствуют, казалось бы, уже утратившие свою актуальность, давно изученные артефакты истории искусств, которые вновь оказываются востребованы, к примеру, как для уточнения хронологии исторических событий, так и в деле приращения знания в целом. Современную знаниевую интеграцию, таким образом, можно определить как некое взаимодействие информации синтез которой рождает новое знание.

Одним из таких путей является развитие архитектурно-художественного, интегрированного мышления. На протяжении многих веков роль образования в этом деле была определяющей и неоспоримой. Великие мастера прошлого и настоящего проходили и проходят сложный путь в постижении тайн художественно-ансамблевого мышления, изучая опыт предшественников и внося что-то новое свое в общую «копилку» мирового архитектурно-художественного пространства. Время, история и образование становятся центральными размерностями вышеозначенной эмпирии. Феномен синтеза искусств как ядро/локомотив развития интегрированного знания, мышления, опыта, при определенных условиях может способствовать этому. Какие это условия? Приобретение архитектурно-художественных компетенций немыслимо без комплексного и системного взаимодействия дисциплин эстетического и проективного цикла: преподавание философии, истории искусств, начертательной геометрии, проектной деятельности, инженерной графики и изобразительного искусства в высшей школе должно строиться на методологии дополненности. Как и формирование практического опыта в данной области сегодня «должно базироваться на основополагающих принципах современной теории изображений» [\[29, с. 3\]](#) и возможностях технических средств обработки, фиксации и переработки вербальной и невербальной информации. Информационно-цифровая и технологическая эпоха имеют множество преимуществ в этом, в частности, в скорости и наглядной визуализации логики процесса какого-либо научного исследования для раскрытия и отражения исторического, художественного и других процессов и явлений действительности. Однако ни ИИ, ни различные «графические редакторы» и «векторные программы» не смогут заменить и абсолютно восполнить нехватку некоторых, важнейших моментов: способности диалектически мыслить и рефлексировать, абстрагироваться, творчески и самостоятельно подходить к решению намеченной цели. Конечно, одно другому абсолютно не мешает, а только взаимообогащает, но, как представляется, без наличия последних бесполезны будут и первые.

Основу интегрированного, архитектурно-художественного мышления должно составлять идейно-понятийное и предметно-практическое диалектичное мышление, направленные «на развивающее образование, сознательную саморегуляцию и на самообразование» [\[2, с. 4\]](#). Генерирование идей (продуктов духа) необходимо дополнять понятийным осознанием логики развития мировой истории. Логика и интуиция, собирание фактов и умение соотносить их с мировым процессом, способность через частное увидеть общее – все это *потенциально* „дают“ «философия» и «история искусств». Все перечисленное здесь «*потенциально*» дает изучение не только истории искусств и философии, но и многих других дисциплин. Проблема реального и потенциального получения знания должна решаться, на наш взгляд, сообразно принципу *гармонии* «„принуждения“, дисциплины и свободы [...] Но доминирование самостоятельности и свободы деятельности – это необходимое условие творчества и воспитания умения диалектически мыслить...» [там же, с. 3]. Развивая идейно-понятийное мышление, нельзя не уделять должного внимания развитию предметно-практической составляющей, формирующейся посредством освоения так называемых «спецдисциплин» («рисунок», «объемно-пространственная композиция», «архитектурное проектирование» и др.). В контексте нашего исследования, первой среди них, исходной и отправной, методологически (системно) связывающей весь образовательный процесс на архитектурно-художественных специальностях следует признать «рисунок», ибо он участвует на «известных этапах в эскизных разработках различных произведений (фреска, барельеф, гобелен, архитектурный проект)» [\[30, с. 190\]](#). Гармоническая связь отдельных частей фигуры человека, единство отдельных частей в архитектуре, смысловая группировка людей, взаимосвязь искусств в ансамбле – во всем этом важная роль принадлежит «объемно-пространственной композиции» в комплексе с рисунком (при разработке клаузур, когда рисунок, например, связанный с проектированием ансамблей, прежде всего композиционно решает ансамбль в целом, тогда как деталь необходимо прорабатывать в интересах целого). Таким образом, дисциплины эстетического и проективного цикла позволяют формировать интегрированное мышление, в котором ценностная, знаниевая и методологическая составляющие (в силу их предметов изучения) слиты воедино и которое может способствовать эстетизации архитектурно-пространственной среды современных городов.

Данная статья является обобщением предыдущих результатов теоретической и практической работы в этом направлении. Теоретическая значимость исследования обусловлена новыми потребностями современного индивида в условиях технологической и цифровой реальности, необходимостью обратить внимание на ценностно-знаниевый и методологический ресурс дисциплин эстетического и проективного цикла как интегрированного способа осмысления бытия современного человека в современных условиях. В свое время, автором были разработаны и опубликованы по данной теме ряд учебно-методических и научных трудов для аудиторной и внеаудиторной работы со студентами при изучении дисциплин проективного и эстетического циклов («Основы монументально-декоративной живописи», «Проектная деятельность», «Профессиональные средства подачи проекта» и др.) [\[31, 32\]](#). Практическое значение полученных результатов данного и предыдущих исследований заключается в обобщении методологии «интегрированного мышления» и ее эмпирической апробации в ходе монументальной росписи Свято-Троицкого храма г. Магнитогорска (рис. 3), что наделяет его определенным методологическим ресурсом при создании архитектурно-художественных проектов и их реализации.





Рис. 3. Роспись в Свято-Троицком храме г. Магнитогорска (углы потолка, алтарная зона).

Эта и ряд других работ, конечно, не претендуют на статус полноценного синтеза искусств высокохудожественного уровня. Однако в своей совокупности они образуют целостную систему и представляют собой *эмпирическую апробацию методологии «интегрированного мышления»* и обоснование авторского видения синтеза искусств. В рамках поставленных целей и задач проектов было реализовано взаимодействие живописи и архитектуры, так или иначе оказывающее на человека многостороннее, эмоционально насыщенное, эстетически-смысловое воздействие и формируя положительное отношение к окружающему пространству. Сущность дополнительности как методологического и гносеологического способа освоения мира человеком, действующей как в науке, так и за ее пределами, предполагает интеграцию как минимум двух различных дискурсов. Поэтому и синтез искусств предполагает наличия как минимум двух составляющих. Однако наиболее богатым и «многозвучным» – полифоничным – оно является при синтезе трех составляющих (большее количество также не исключено, но появляется угроза излишнего "многоголосия"), (схема 1).





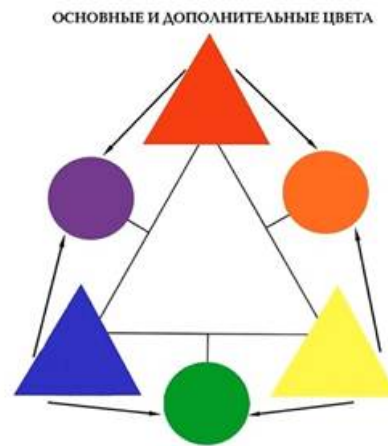


Схема 1. Модель синтеза искусств на примере синтеза основных цветов в живописи.

Данная структурная модель носит «парадигмально-установочный» характер и в самом общем виде представляется как иерархически организованный «треугольник», основания которого представляют соответственно живопись (синий) и скульптуру (желтый), а вершина треугольника – архитектуру (красный). Связи между основаниями и вершиной носят «субординационно-скоординированный» характер. Взаимодействие вершины с основаниями приводит к появлению дополнительных качеств искусств, что аналогично образованию дополнительных цветов в живописи в результате смешения основных. Единство и соизмеримость количественных величин в синтезе – *количественный интервал/диапазон средств каждого искусства* (цвета в схеме) – позволяет, как мы уже писали во втором параграфе, достичь диалектического единства качества и количества в создании монументального образа. Весь периметр данного треугольника – *это объединенная целостность нового порядка с совокупностью искомых свойств (аккордность ансамбля)* – которая является «наглядно-абстрагированным» примером сути синтеза искусств. Архитектура является основой данного синтеза.

Эстетическая функция синтеза искусств – наиглавнейшая, но, вместе с тем, она имеет и практическую значимость в зависимости от тех или иных задач, преследуемых организацией архитектурно-художественного пространства. Одной из таких задач, актуальнейшей на сегодняшний день, является продуцирование смысла, ибо в современном мире, по мнению Виктора Франкла, все большую опасность представляет «экзистенциальная фрустрация», или «неутоленное стремление к смыслу» [33]. Для того чтобы прочесть изображение (чертеж храма, к примеру), необходимо наличие специальных знаний. Однако установлено, что «осознаваемое незнание не является необходимым и достаточным условием, побуждающим человека познавать» [34], а узнавание (преодоление незнания) и овладение конвенцией [35] – «это не создание нового смысла» [34], как это не является и его пониманием. Понять/осознать ценность и предназначение архитектурно-художественного пространства храма через познание чертежа к нему может, конечно, и не ставиться субъектом познания в качестве конечной цели. Тем не менее, создание архитектурно-художественного пространства обязывает человека к созданию некоего смыслового центра/поля, в котором восприятие нового смысла реципиентом «инициируется осознаваемым непониманием субъекта, стремлением выйти из пространства непонимания» [...], «когда в сознании действует дополнительность», что, в свою очередь, «является основанием для интерпретации дополнительности как формы понимания, укорененной в человеческой размерности» [34].

Пути взаимной интеграции искусства и современной нам техники «лежали» через Новое и Новейшее время. Если раньше под интеграцией внутри единого синтеза подразумевалось взаимодействие более родственных явлений (интеграция видов искусств) и технологий с целью создания единого ансамбля (архитектуры, скульптуры, живописи), то сегодня синтез искусств все чаще реализуется посредством современных технических устройств: проекторов, компьютерных программ, аэрографов (росписи стен), 3D-принтеров (печать скульптуры, багета, орнаментов и т.д.), квадрокоптеров (росписи фасадов зданий), плазменных экранов, лазерных указок и уровней и др. [36], (рис. 4). К дополнительности, укорененной в человеческой размерности добавляется, таким образом, *дополнительность цифровая и технологическая*. Речь, конечно же, не идет о высокохудожественных синтезах, так называемых высоких стилях (их время ушло, а новое еще не стало), но различные формы «неполных» интеграций существуют (те же муралы, выполненные посредством квадрокоптеров). Возможности технических средств обработки, фиксации, доставки и переработки вербальной и невербальной информации, информационно-цифровая и технологическая эпоха в целом имеют множество преимуществ в этом, в частности – в скорости и наглядной визуализации логики процесса какого-либо научного исследования, для раскрытия и отражения исторического, художественного и других процессов и явлений действительности. Именно подобной интеграции, *синтетическому единству* искусства (искусствознания, философии, религии) и техники (естествознания, технического знания) принадлежит будущее.



Рис. 4. Алексей Лука, Миша Most, Эрик Булатов. Мурал в Индустриальном стрит-арт парке выксунского завода ОМК.

Таким образом, необходимо зафиксировать важный для нашего исследования факт все большего участия современных технологий в акте *приращения форм дополнительности в архитектурно-художественном построении, потенциально способствующие производству и восприятию новых смыслов*. Цифровая и технологическая эпоха оказывается *дополнительным* фактором, способствующим сохранению и приумножению архитектурно-художественных пространств и соответствующих смыслообразов, а сама «технологическая» дополнительность (наряду с классической – «гуманистической») также обладает художественным потенциалом и методологическим ресурсом в деле преобразования действительности по законам красоты. Однако приобретение архитектурно-художественных компетенций немыслимо без комплексного и системного взаимодействия образовательных дисциплин эстетического и проективного цикла. Кроме того, ни ИИ, ни различные «графические редакторы» и «векторные программы» не смогут заменить и абсолютно восполнить нехватку некоторых, важнейших моментов: способности диалектически мыслить и рефлексировать, абстрагироваться, творчески и самостоятельно подходить к решению намеченной цели. Конечно, одно другому абсолютно не мешает, а только взаимообогащает, но, как представляется, без наличия

последних бесполезны будут и первые.

### *Заключение*

Вопрос о синтезе искусств в современной городской среде не закрыт. В данной статье он лишь обозначился в основных чертах и требует дальнейшей проработки. В ходе исследования сделано обобщение, что архитектурно-художественное пространство на протяжении всей истории развития человеческой цивилизации являлось и продолжает оставаться одним из главных средств эстетического преобразования действительности и культурного прогресса, влиять на эстетическое сознание общества.

В результате анализа синтеза искусств сквозь призму диалектических противоположностей: форма-содержание, часть-целое, качество-количество, необходимое-случайное, обосновано принципиальное значение интегративной особенности искусства.

В ходе исследования установлено, что синтез искусств в архитектуре возможен на основе их взаимодополнительных качеств, что позволяет достичь эффекта аккордности ансамбля – объединенной целостности нового порядка с совокупностью искомых свойств. Сделано обобщение, что архитектура является основой данного синтеза.

Выявлено, что синтез искусств – это одновременно как чисто человеческая способность по узнаванию, пониманию и интерпретации смыслов, так и деятельность по их созданию.

Интеграция классического синтеза искусств с техносферой становится сегодня необходимой ступенью в процессе трансформации/эволюции нашего предмета исследования в результате появления новых задач и развития соответствующего инструментария.

### **Библиография**

1. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. / А.Н. Леонтьев. М.: Политиздат, 1977. 304 с. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=32482749>
2. Гранатов Г. Г. Мышление и понятие (концепция дополнительности): монография / Г.Г. Гранатов. М.: ФЛИНТА : Наука, 2011. 320 с. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20111787>
3. Потаев Г. А. Философия современного градостроительства / Г.А. Потаев. Минск: БНТУ, 2018. 346 с.
4. Кичигина А. Г. Синтез искусств в контексте современной проектной и художественной культуры // Регионы. Города. Ракурсы и параллели. Сборник научных статей Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции. 2018. С. 106-111. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=37205497>
5. Михайлов С. М. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды: теоретико-методологическая концепция. Диссер...на соискание доктора искусствоведения..., 2011. 361 с.
6. Вопросы синтеза искусств: Материалы Первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. Москва: Изогиз, 1936. 152 с.
7. Потаев Г. А. Синтез искусств в городской среде. URL: <https://bsa.by/news/BUA/sintez-iskusstv-v-gorodskoy-srede>
8. Потаев Г. А. Искусство ландшафтной архитектуры и дизайна : учебное пособие / Г. А. Потаев. Москва: ИНФРА-М, 2022. 429 с.
9. Деменёв Д.Н. Гносеологическая специфика искусства: от «психофизиологии» первобытного мира к «практическому философствованию» современной эпохи //

- Философия и культура. 2023. № 9. С. 161-178. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.9.43500  
EDN: ZYTZEN URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=43500](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43500)
10. Деменёв Д.Н. Философия искусства. Онто-гносеологический и аксиологический аспекты: монография / Д.Н. Деменёв. Москва: Знание-М, 2024. 282 с. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=69915746>
  11. Эрнст Ульман. Учение о пропорциях / Пер. с нем., Т.А. Седелкиной // Пластическая анатомия: [Сб.]. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2003. С. 277-315.
  12. Кон-Винер Эрнст. История стилей изобразительных искусств / Кон-Винер. М.: ООО «Издательство В. Шевчук». 2001. 218 с. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=19844159>
  13. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Т. VIII: Р-С. СПб.: Азбука-классика. 2008. 848 с.
  14. Данилова Е. И. Альтернатива человеческого бытия: Творческая деятельность или деятельность без творчества // Вестник МаГУ. Вып. 2-3. 2001–2002. С. 141-145.
  15. Бор Нильс. Избранные научные труды : в 2 т. Т 2. Москва: Наука, 1971. 675 с.
  16. Баженов Л. Б. Принцип дополнительности и материалистическая диалектика. М.: Наука, 1976. 367 с.
  17. Кулененок В. В. Синтез искусств – основа построения целостно-структурированной среды: история и современные тенденции // Искусство и культура. № 3 (3). 2011. С. 52-64. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21976424>
  18. Калинина Л. Ю. «Синтез искусств»: Актуальные аспекты // Балтийский гуманитарный журнал. 2016. Т. 5. № 4 (17). С. 236-239. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28278434>
  19. Берестовская Д. С., Шевчук В. Г. Синтез искусств в художественной культуре: монография. Симферополь: Ариал, 2010. 230 с. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=27308263>;
  20. Damaz Paul F. Art in Latin American architecture / By Paul F. Damaz; Pref. by Oscar Niemeyer. New York: Reinhold, Cop. 1963. 232 с.
  21. Фок В. А. Квантовая физика и философские проблемы / Ленин и современное естествознание // Отв. ред. М. Э. Омеляновский. Москва: Мысль, 1969. 373 с.
  22. Лавриненко В. Н., Ратников В. П. Философия: Учебник для вузов / В.Н. Лавриненко, В.П. Ратников. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2007. 622 с.
  23. Губский, Е. Ф. Философский энциклопедический словарь. М.: ИНФРА-М, 2009. 570 с.
  24. Аристотель. Соч. В 4 т. М.: Мысль, 1975. Т. 1. 550 с.
  25. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 23. М.: Политиздат, 1960. 907 с.
  26. Аверинцев С. С. Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. / ред. коллег. С. С. Аверинцев и др. М.: Советская энциклопедия, 1989. 815 с.
  27. Деменёв Д. Н., Подобреева Е. К., Хисматуллина Д. Д. Феноменология идеального и утопического сквозь призму диалектических категорий // Философия образования. 2022. Т. 23, № 4. С. 97-108. DOI: <https://doi.org/10.15372/PHE20220407>
  28. Винокуров Н. И., Мацнев Д. В., Фесенко А. В. Храм Зевса Генарха городища Артезиан: проблема астрономического и пространственного ориентирования // Проблемы истории, филологии, культуры. 2024. № 3. С. 150-164. URL: <https://pifk.magtu.ru/журнал/83-№3-85-%2C-2024-г/1572-150.html?ysclid=m5z9x437qa91749>
  29. Соболев Н. А. Общая теория изображений: Учебное пособие для вузов. Москва: «Издательство «Архитектура-С», 2004. 672 с.
  30. Дейнека А. Жизнь, искусство, время: монография. В 2 т. / НИИ теории и истории изобразит. искусств Акад. художеств СССР. Том 2. М.: «Изобразительное искусство». 1989. 296 с.
  31. Деменёв Д.Н., Подобреева Е. К., Хисматуллина Д. Д. Ценностно-знаниевый и

- методологический ресурс дисциплин эстетического и проективного цикла в развитии архитектурно-художественного мышления // Философия образования. 2024. Т. 24. № 2. С. 114-130. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=67926482>
32. Деменёв Д. Н. Монументально-декоративная живопись. Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, 2019. 93 с. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=42538461>
33. Франкл В. Страдания от бессмысленности жизни. URL: <http://librams.ru/reading-56792.html> (дата обращения: 12.11.2024)
34. Константинов Д. В. Дополнительность в контексте человекообразности познания: Дис... канд. филос. наук. Омск, 2009. 132 с.
35. Микешина Л.А. Конвенция как универсальная операция познания и коммуникаций // Эпистемология и философия науки. 2013. Т. 35. № 1. С. 16-34. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=18857901&ysclid=m3ekz66bf947198084>
36. Most M. Как дроны и VR помогают рисовать граффити и муралы. URL: [https://habr.com/ru/companies/ru\\_mts/articles/818695](https://habr.com/ru/companies/ru_mts/articles/818695)

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования в представленной для публикации в журнале «Философская мысль» статье заявлен автором в заголовке («Дополнительность как онтологическое основание синтеза искусств в архитектуре») и прокомментирован в целеполагании («цель статьи: исследовать дополнительность как онтологическое основание синтеза искусств в архитектуре, что является и предметом данного исследования»). В формулировке предмета исследования кроется основное противоречие мысли автора: принцип дополнительности Н. Бора относится к способу восприятия существующего, т. е. является методологической установкой, а не частью существования (бытия), поэтому не может служить онтологическим основанием чего-либо. Этот принцип может служить гносеологическим (познавательным) основанием, объясняющим, к примеру, разницу между синкретичностью явления (его онтологической целостностью) и творческим либо диалектическим (теоретическим) синтезом (осознанным объединением разрозненных элементов в систему отношений по выявленным объективным, т. е. онтологическим основаниям). Поскольку принцип дополнительности остается своего рода реакцией на прибавление знаний о реальности (бытии), т. е. исключительно мыслимой формой организации знания, он не тождественен реальности (бытию) и не является частью реальности (бытия), а как и любая математическая формула остается лишь абстракцией, способом познания (измерения) бытия. Выражаясь образно, когда автор говорит о дополнительности как онтологическом основании творческого процесса («синтеза искусств в архитектуре»), он, по существу, утверждает, что от количества штрихов на линейке (измерительном приборе) зависят свойства измеряемого с помощью этой линейки предмета, в то время как от свойства линейки (количества штрихов) зависит лишь форма организации нашего знания о свойствах измеряемого предмета. Таким образом, принципиальное противоречие в организации познавательной деятельности (в формулировке предмета исследования) исключает достижение какого-либо значимого результата познания. Иными словами, представленный автором текст не является результатом научного исследования, а лишь отражает некоторую теоретически неотрефлексированную (имплицитную) реакцию на определенный набор раздражителей. Основным раздражителем, судя по всему, является отечественный словарно-

энциклопедический дискурс (Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Т. VIII: Р-С. СПб.: Азбука-классика. 2008. 848 с.; Философский энциклопедический словарь. М. : ИНФРА-М, 2009. 570 с.), который, к большому сожалению, сегодня не отличается высоким уровнем системности. Автор вступает в дискуссию именно с В. Г. Власовым, хотя тут же отрицает полемический характер своих рассуждений: «Однако, дабы не впасть в полемику, излишнюю с точки зрения цели статьи, мы пойдем по пути “золотой середины”, предложив в качестве рабочего инструментария понятие “архитектурно-художественного пространства”, в поле которого взаимодействуют различные виды искусства». Приписывая В. Г. Власову отношение к синтезу искусств как искусствоведческой химере, автор и пытается выдать желаемое (какие-то несуществующие онтологические основания) за действительное. Причем суждения автора сложно считать последовательными: приведя достаточно аргументов в пользу разграничения феномена архаичной синкретичности и тенденции современных искусств к синтезу, тут же соглашается с тезисом оппонента, приписывая его мнению уровень универсалии отраслевого обобщения («Таким образом, в искусствоведении понятие “синкретизм” отождествляется с понятием “синтетизм”»). В данном случае приходится зафиксировать очередное не менее существенное противоречие в логике автора: ведь если между «синкретизмом» и «синтетизмом» искусства нет разницы, то и тенденция к синтезу искусств — теоретическая химера.

Рецензент подчеркивает, что разделяет мнение о необходимости и продуктивности теоретических дискуссий. Их острота, как правило, говорит о стремлении научного сообщества к выработке общих позиций. Но даже если таких общих позиций невозможно обнаружить (что вполне допустимо), логика аргументации в любом дискуссионном вопросе прибавляет научное знание. К сожалению, в представленном на рецензировании тексте такой логики рецензент не обнаружил и не может рекомендовать его к публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования в представленном тексте не сложилась, несмотря на то что автор весьма витиевато и со ссылками на мнения коллег пытался разъяснить читателю прозрачность программы своего исследования: «Методология исследования строится на совокупности теоретических и эмпирических методов, которые включают обзор литературных источников, диалектический и герменевтический подход к историко-искусствоведческой и философской реконструкции, моделирование, проектный метод в синтезе с педагогическим и художественно-оформительским опытом. Ядром исследования является феномен «синтеза пластических искусств», главным связующим в котором является архитектура (зодчество), формирующая комфортную и эстетизированную пространственную среду для жизни и деятельности человека или – онтологическое пространство жизнедеятельности. Экспликация потенциала синтеза искусств как средства формирования эстетического сознания общества [4, 5, 6] и культурного прогресса [7, 8, 9] проводится путем выявления и обоснования знаниевого, ценностного и методологического ресурса дисциплин эстетического и проективного цикла в развитии интегрированного сознания и мышления при подготовке специалистов архитектурно-художественных направлений [10, 11]». Рецензент отмечает, что приходится констатировать нерелевантность «нарубленных в капусту» (эклектически объединенных в подобие комплекса) автором методологических установок решаемой познавательной задачи. Задача, по существу, из общего контекста выступает одна — обосновать существование «синтеза искусств в архитектуре». Гораздо нагляднее и более релевантно был бы анализ конкретных архитектурных комплексов и ансамблей с позиций, к примеру, современного пространственного дизайна.

Актуальность выбранной темы автор так и не сумел обосновать несмотря на то, что отсылает читателя в качестве одного из аргументов к изменениям в различных областях



современной жизни, связанных с СВО.

Научная новизна представленного материала крайне сомнительна.

Стиль текста псевдонаучный: при отсутствии реального научного исследования, текст перегружен сложной терминологией, применение которой весьма противоречиво, вплоть до явного несоответствия с действительностью

Структура статьи лишь формально напоминает логику изложения результатов научного исследования, содержательно же выделенные автором разделы статьи не выполняют своих научно-методических функций.

Библиография представляет собой сложную совокупность работ из различных отраслей знания, с большой натяжкой относящихся к некоей общей проблемной области. Оформление не соответствует требованиям редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам, как отмечено выше, непоследовательна и противоречива. Крайне сложно отделить мысль автора, от цитируемых им мнений коллег.

В представленном виде материал автора вряд ли вызовет теоретический интерес у читательской аудитории журнала «Философская мысль». Рецензент рекомендует автору существенно доработать стиль и методику разъяснения читателю своих научных достижений. Возможно они и есть, но в представленном тексте, к сожалению, они не очевидны.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

Рецензируемая статья посвящена анализу феномена так называемого «синтеза искусств». В целом следует сказать, что эта большая в содержательном отношении тема (в связи с чем мы и предпочитаем давать это выражение в кавычках, в разных дисциплинах оно приобретает различное значение) многократно анализировалась в социально-гуманитарной литературе последних десятилетий. Однако замысел представленного текста можно считать оригинальным, поскольку автор именно «архитектурно-художественное мышление» стремится представить в качестве «результата интеграции», охватывающей самые разные виды человеческой деятельности. Впрочем, в тексте этот подход представлен не слишком рельефно, автор часто говорит о «синтезе искусств» вообще, и соответствующие фрагменты, думается, можно без ущерба для содержания статьи удалить, поскольку в них лишь повторяются хорошо известные положения. Ещё одна черта, которая позволяет говорить об оригинальности замысла статьи, состоит в том, что автор ставит вопрос о значении техносферы для понимания тех конкретных форм, в которых сегодня осуществляется «синтез искусств» в отличие от прежних времён. (Не приходится сомневаться, что рассматриваемый феномен в тех или иных формах всегда имел место в человеческой культуре.) Указанные аспекты рецензируемой статьи позволяют заключить, что она имеет определённые перспективы для публикации в научном журнале. Вместе с тем, представляется необходимым сделать и несколько критических замечаний. Крайне неудачным является начало статьи: «В гносеологическом срезе прошлого и т.д.». Что такое «гносеологический срез»? И даже если это выражение заслуживает того, чтобы получить права гражданства в философском языке, почему именно с него следует начинать статью о «синтезе искусств»? А во втором абзаце появляются столь же «необязательные» выражения «оставаясь ... средством ... приобщения к всечеловеческим смыслообразам», «коррелируя с изменением феноменологии действительности» и т.п., которые также вызывают недоумение и провоцируют

появление только одного вопроса – зачем с самых первых строк подвергать внимание читателя такой нагрузке? Одним словом, первые два абзаца следует либо снять, либо сформулировать эти вступительные замечания совершенно иначе, так, чтобы они вызвали любопытство читателя, побуждали продолжить чтение, а не «оглушали» набором фраз, которые, по мнению рецензента, не несут просто никакого смысла. В последующем автору удаётся в целом выдерживать «предметный стиль» изложения, хотя не несущие определённого смысла «напыщенные фразы» всё равно встречаются. Например, что значит «достичь меры монументального гештальта»? Создать монументальный образ? Замечания стилистического характера возникают и в связи с тем, что автор не всегда внимательно относится к конструкции предложений, значению отдельных выражений и т.д. Приведём характерный пример: «Пути взаимной интеграции искусства и современной нам техники «лежали» через Новое время и естественнонаучные открытия». «Новое время» может соотноситься только с другими эпохами, оно не может соотноситься (в качестве «станций» на пути «интеграции искусств») с «естественнонаучными открытиями». Пунктуация также далеко не безукоризненна, в частности, в тексте появляется очень много лишних запятых, например: «архитектурно-художественное пространство на протяжении всей истории развития человеческой цивилизации, являлось». Встречаются и простые опечатки: «сделано обобщение в том...». И снова: «обобщение» не может быть «сделано в том»! Одним словом, уровень подготовки текста к печати пока не соответствует минимальным требованиям, весь текст должен быть тщательно отредактирован. Хотелось бы также порекомендовать автору проверить, все ли фотографии и схемы необходимы для иллюстрации содержания статьи, на взгляд рецензента, некоторые из них не несут существенной смысловой нагрузки и могут быть удалены. Рекомендую отправить статью на доработку.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

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

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

### **Рецензия**

на статью «Архитектура как основа синтеза искусств: анализ взаимодействия сквозь призму концепции дополнительности»

Предметом исследования является феномен синтеза пространственно-пластических искусств в архитектуре. Анализ как современных архитектурно-художественных комплексов и ансамблей, так и теоретических исследований по данной тематике, позволяет говорить о том, что при формировании современных городских пространств архитектура составляет основу во взаимодействии с другими видами искусств. Данное взаимодействие «позволяет создать новый культурный слой, меняющий эстетические качества урбанизированной среды в соответствии с новыми потребностями общества». Использование взаимодополняемых качеств искусств в синтезе позволяет получать нужные композиционные акценты, эстетически выделяющиеся в городской среде. Исходным методологическим допущением исследования является положение о принципиальном значении интегративной особенности искусства. Фокус исследования направлен на выявление и анализ интеграционных составляющих взаимодействующих искусств при основополагающей роли архитектуры. Синтез искусств в архитектуре возможен на основе их взаимодополнительных качеств, что позволяет достичь меры монументального гештальта – объединенной целостности нового порядка с

совокупностью искомых свойств. Поскольку деятельность художника основывается на использовании интегративных качеств искусств, приводящих к феномену аккордности, постольку рефлексирующее мышление и сознание стремится воспользоваться соответствующей формой организации знания – понятием «дополнительности», с целью выявления и раскрытия конкретных путей реализации исследуемого феномена. Исследование построено на совокупности теоретических и эмпирических методов, включающих общенаучные методы анализ и синтез, диалектический подход, метод интеллектуальной спекуляции, моделирование, проектный метод, педагогический и художественно-творческий опыт.

Актуальность статьи обусловлена процессами урбанизации в современном мире. Поскольку взаимодействие элементов монументально-декоративного искусства и дизайна с архитектурой остается одним из распространенных средств организации эстетически выразительных городских ансамблей, то организация художественной среды города остается актуальной проблемой. Архитектура в городской среде представляет собой взаимодействие искусства, науки и техники. Архитектура формирует не только функциональное пространство города, но и его эстетически-смысловое поле, удовлетворяя и физико-биологические, и душевно-духовные потребности общества.

Научная новизна выражается в том, что автор анализ синтеза искусств выстраивает в русле концепции дополнительности и сквозь призму диалектических категорий, затрагивая и вопросы онтологии в том числе. Автор определяет архитектурно-художественное мышление как результат интеграции духовной и материальной деятельности человека. Теоретическая значимость исследования обусловлена новыми потребностями современного индивида в условиях технологической и цифровой реальности, необходимостью обратить внимание на ценностно-знаниевый и методологический ресурс дисциплин эстетического и проективного цикла как интегрированного способа осмысления бытия современного человека в современных условиях. В ходе исследования установлено, что синтез искусств в архитектуре возможен на основе их взаимодополнительных качеств, что позволяет достичь эффекта аккордности ансамбля – объединенной целостности нового порядка с совокупностью искомых свойств. Сделано обобщение, что архитектура является основой данного синтеза. Выявлено, что синтез искусств – это одновременно как чисто человеческая способность по узнаванию, пониманию и интерпретации смыслов, так и деятельность по их созданию.

Статья написана научным языком, претензий к стилю изложения нет. Структура соответствует требованиям, предъявляемым к научному тексту. Библиография содержит 35 источников, большинство из которых опубликованы в последние годы. Это обстоятельство, конечно, придает работе актуальный и значимый характер.