

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: 04-05-2025

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

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

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

ISSN: 2454-0757

Контактная информация:

Выпускающий редактор - Зубкова Светлана Вадимовна

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

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

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

Publisher's imprint

Number of signed prints: 04-05-2025

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

Publisher: NB-Media Ltd

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

ISSN: 2454-0757

Contact:

Managing Editor - Zubkova Svetlana Vadimovna

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

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

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

Редакционный совет

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Жабский Михаил Иванович — доктор социологических наук, профессор, заведующий отделом социологии экранного искусства Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова. 125009, Россия, г. Москва, Дегтярный переулок, 8, строение 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Council of editors

Gorokhov Pavel Aleksandrovich – Doctor of Philosophy, Professor, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, branch in Orenburg. E-mail: erlitz@yandex.ru

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

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

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

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

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

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

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

Lenyashin Vladimir Alekseevich – academician and member of the Presidium of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Professor, Head of the painting Department of the second half of the XIX – early XXI centuries. State Russian Museum, Honored Artist of the RSFSR. 191011, Russia, St. Petersburg, Engineering Street, 4/2.

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

Safonov Andrey Leonidovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Director of the Institute of Open Education of the Moscow State Regional Technological University (MGOTU), "State Budgetary Educational Institution of Higher Education of the Moscow region "Technological University"". 141070, Moscow region, Korolev, Gagarina str., 42 zumsiu@yandex.ru

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Portnova Tatiana 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, Miusskaya Square, 6 obur@mail.ru

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

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

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

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

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

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

Gryaznova Elena Vladimirovna - Doctor of Philosophy, Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after Kozma Minin, Professor, 603009, Russia, Nizhny Novgorod, Vologda str., 1 B, office 49, egik37@yandex.ru

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Требования к статьям

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

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

А в библиографии они должны отображаться так:

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

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

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

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

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

ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.

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

Подробные требования к написанию аннотаций:

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

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное

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

Аннотация к статье должна быть:

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

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

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

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

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

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

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

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

Гонорары за статьи в научных журналах не начисляются.

Цитирование или воспроизведение текста, созданного ChatGPT, в вашей статье

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

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

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

Пример:

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

Ссылка в списке литературы

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

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

Пример:

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

Ссылка в списке литературы

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

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

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

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

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

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

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

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

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

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

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

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

Другие вопросы о цитировании ChatGPT

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

Материалы журналов включены:

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

[Отправить статью в редакцию](#)

Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



Содержание

Ван Д. Творчество Юань Сюэфэнь в жанре Юэ оперы: между традицией и современностью	1
Быкова Н.И. Цветовая антитеза как один из основных смыслообразующих концептов фильма Терренса Малика «Дни жатвы»	18
Лю Т. Экофеминизм в «Дао Дэ Цзин»: природная символика, гендерная критика и культурное переосмысление	32
Бабич В.В. Личная идентичность: между субъектностью и объектностью	45
Саяпин В.О. Онтогенез незавершенного и свободного индивида – онтологический проект Жильбера Симондона	60
Шляхтин Н.Д. Аналитическая философия права в цивилистическом процессе: как совершать действия при помощи слов	78
Агратина Е.Е. К.-Ж. Верне (1714-1789) и жанр пейзажа в итальянской художественной среде	95
Заруцкая С.В. Аксиологическая трансформация русской культуры на рубеже XIX-XX веков: конвергенция и дивергенция в искусстве "Серебряного века"	114
Англоязычные метаданные	132

Contents

Wang D. Yuan Xuefen's Yue Opera Creations: Between Tradition and Modernity	1
Bykova N.I. Color antithesis as one of the main semantic concepts of Terrence Malick's film «Days of Heaven»	18
Liu T. Ecofeminism in the "Tao Te Ching": Natural Symbolism, Gender Critique, and Cultural Reinterpretation	32
Babich V.V. Personal identity: between subjectivity and objectivity	45
Sayapin V.O. Ontogenesis of the unfinished and free individual - the ontological project of Gilbert Simondon	60
Shliakhtin N.D. Analytical philosophy of law in the civil litigation: how to perform actions using words	78
Agratina E.E. K.-J. Verne (1714-1789) and the Landscape Painting in the Italian Art Scene	95
Zarutskaya S.V. The axiological transformation of Russian culture at the turn of the 19th-20th centuries: convergence and divergence in the Art of the "Silver Age"	114
Metadata in english	132

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Ван Д. Творчество Юань Сюэфэнь в жанре Юэ оперы: между традицией и современностью // Философия и культура. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.4.73640 EDN: TSVVOQ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73640

Творчество Юань Сюэфэнь в жанре Юэ оперы: между традицией и современностью**Ван Ди**

ORCID: 0009-0004-8472-6542

аспирант; факультет искусств; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1

✉ 302935735@qq.com

[Статья из рубрики "Традиции и инновации"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0757.2025.4.73640

EDN:

TSVVOQ

Дата направления статьи в редакцию:

10-03-2025

Дата публикации:

10-04-2025

Аннотация: В данной статье анализируются реформы, которые выдающаяся исполнительница Юань Сюэфэнь осуществила в китайской опере Юэ, и её размышления о путях развития жанра. С того момента, как в 1936 году Юань Сюэфэнь дебютировала в качестве ведущей актрисы, она обрела глубокое мастерство в исполнении традиционной оперы Юэ. Она записала первую в истории этой оперы грампластинку с женщиной в главной роли — «Фан Юйнян кута» (《方玉娘哭塔》), которая получила широкий отклик у публики. Начиная с 1942 года она обратилась к поискам путей модернизации традиционной Юэ оперы, создав серию классических образов, среди которых Сяньлиньсао (祥林嫂) в одноимённой постановке и Цзиди (季娣) в спектакле «Шаньхэ лянь» (《山河恋》). С точки зрения XXI века, в своей карьере Юань Сюэфэнь не придерживалась слепо устоявшихся канонов. Она провела новаторские реформы в

сфере музыкальных мелодий, драматургии и сценического воплощения. В статье используется сочетание методов анализа литературы и исторического нарратива. Работа разделена на три части: в первой части представлена деятельность Юань Сюэфэнь в истории традиционной Юэ оперы; во второй части подробно анализируются проведённые ею после 1942 года реформы по модернизации традиционной Юэ оперы; в третьей части рассматривается глубокое влияние её сценического творчества на современное искусство Юэ оперы. Новизна данного исследования заключается в систематической интеграции творческого пути Юань Сюэфэнь, через который получилось выявить конкретные механизмы синтеза традиционных элементов Юэ оперы с инновационными на тот момент подходами в музыкальном сопровождении, драматургии, сценографии и актёрском мастерстве. Также в статье представлена интегративная теоретическая модель, объединяющая традиционные эстетические основы Юэ оперы с инновационными реформаторскими подходами Юань Сюэфэнь. Модель демонстрирует, как слияние культурного наследия и новаторских решений в музыке, драматургии и сценическом воплощении обеспечивает устойчивое развитие жанра и служит методологической базой для дальнейших исследований.

Ключевые слова:

Юань Сюэфэнь, Юэ опера, традиционная китайская опера, модернизация, реформа, театральное искусство, китайская эстетика, драматургия, сценическое исполнение, вокальные школы

Актуальность исследования

Обусловлена необходимостью комплексного осмыслиения вклада Юань Сюэфэнь в модернизацию Юэ оперы, которая из локального жанра народного театра трансформировалась в развитый сценический вид искусства с собственными эстетическими принципами. В контексте современной китайской оперы её реформаторская деятельность оказывает влияние на художественные процессы и сохранение традиций в условиях глобализации.

Проблема исследования

Как реформаторские меры, реализованные Юань Сюэфэнь с 1942 года, привели к формированию современного облика Юэ оперы посредством интеграции традиционных элементов с новаторскими подходами в музыкальном сопровождении, драматургии, сценографии и актёрском мастерстве, и в чем заключается научная значимость этих изменений для развития теоретической базы и организационных методов жанра?

Цель исследования

Исследование направлено на выявление роли Юань Сюэфэнь в формировании современного облика Юэ оперы через анализ её художественных реформ, сценической деятельности и теоретических разработок, а также на создание теоретической модели описывающей процесс синтеза традиционного и современного подхода.

Научная новизна исследования

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые систематически интегрируется анализ творческого пути Юань Сюэфэнь, через который получилось выявить конкретные механизмы синтеза традиционных элементов Юэ оперы с

инновационными на тот момент подходами в музыкальном сопровождении, драматургии, сценографии и актёрском мастерстве. Исходя из этого, сформирована новая теоретическая модель модернизации жанра и обоснован уникальный вклад реформаторской деятельности Юань Сюэфэнь в развитие как традиционной, так и современной китайской оперы.

Степень предварительной разработанности выбранной темы

Анализ существующих исследований показывает, что проблема творчества Юань Сюэфэнь в контексте модернизации Юэ оперы получила значительное научное внимание в китайском научном сообществе. Шэн Вэйминь (沈伟民) в своей работе «Идеи сценического искусства Юань Сюэфэнь и их современное значение» детально анализирует особенности сценического творчества артистки, раскрывая формирование новых эстетических подходов в Юэ опере [\[1\]](#).

Биографический аспект творческого пути Юань Сюэфэнь раскрыт в монографическом исследовании Лу Чжэ, Тан Ханьчжан и Ли Цзюньжун, где авторы подробно описывают этапы становления её художественной личности и указывают на значимость личностного опыта в формировании модернизирующих тенденций жанра, тем не менее работа носит общий, почти биографический характер [\[2\]](#).

Лань Ди (兰迪) в своём труде «Вся жизнь — лишь во имя Юэ оперы» дает исчерпывающую эмоциональную оценку вклада Юань, работа заявляет что самоотверженность и преданность Юань Сюэфэнь искусству стали важным фактором, способствующим глубоким преобразованиям в рамках традиционной оперы, и даже в некотором роде определяющим её статус в истории жанра [\[3\]](#).

Автобиографическая работа Юань Сюэфэнь «В поисках истинного смысла жизни и искусства» кроет в себе уникальные свидетельства её личного видения и концептуальных установок, отражающих стремление к объединению традиционных форм и современных новшеств в оперном искусстве [\[4\]](#).

Цзян Ужунци (蒋中崎) в своем исследовании акцентирует внимание на структурных изменениях, внесённых Юань Сюэфэнь в развитие китайской Юэ оперы, и для данного исследования дает возможность выделить основные направления реформ, оказавших долговременное влияние на жанр [\[5\]](#).

Упомянутые источники демонстрируют высокую степень научной проработанности темы, тем не менее, в российском сегменте данная тема отражена очень слабо, хотя и представляет большой культурологический интерес, в связи с этим существует необходимость анализа аспектов реформ в музыкальной, драматургической и сценической составляющих Юэ оперы, для того чтобы сформировать представление о процессе реформирования традиционных видов искусства Китая и составить картину подобного процесса для российской аудитории.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что оно показывает, как именно реформаторская деятельность Юань Сюэфэнь привела к синтезу традиционных эстетических основ Юэ оперы с инновационными подходами в музыке, драматургии, сценографии и актёрском мастерстве, и дает по-новому осмыслить эволюцию жанра, а также создать методологическую базу для дальнейших исследований традиционных театральных искусств.

Практическая значимость работы состоит в том, что полученные результаты могут быть использованы для совершенствования образовательных программ и практических постановок, позволяя режиссёрам, актёрам и педагогам адаптировать традиционные формы оперы к современным требованиям и расширять аудиторию, сохраняя при этом культурное наследие.

Результаты исследования

Доказано, что реформы Юань Сюэфэнь привели к созданию системной модели Юэ оперы, включающей стандартизированную драматургию, музыкальные традиции и сценическое исполнение. Выявлено, что её нововведения способствовали популяризации Юэ оперы за пределами провинции Чжэцзян, сделав её национальным жанром. Проанализировано, как её вокальный стиль «袁派» (Юаньпай) повлиял на последующее развитие вокальных школ Юэ оперы. Обоснована значимость её теоретического наследия, включая публикации и исследования, посвященные эволюции Юэ оперы. Определено, что её работа в области театрального менеджмента и организации трупп заложила основу для современной системы подготовки кадров в Юэ опере.

Преемственность и распространение традиционной Юэ оперы.

Юэ опера (越剧) возникла в 1906 году в деревне Дунванцунь (东王村) уезда Шэнсянь (嵊县) (ныне город Шэнчжоу (嵊州市)), округа Шаосин (绍兴) провинции Чжэцзян (浙江), а в качестве колыбели обрела город Шанхай (上海). Впоследствии она процветала по всей стране и распространилась по всему миру, пройдя вековой путь развития. За 119-летний исторический период, прошедший с тех пор до наших дней, жизненный путь одной артистки тесно переплёлся с судьбой этого жанра — Юань Сюэфэнь (1922–2011). Начиная с 1930 года, когда восьмилетняя Юань Сюэфэнь (袁雪芬) поступила на обучение оперному искусству в женскую школу Юэ оперы «Гаошэн Утай» (高升舞台) в посёлке Чунжэнь (崇仁镇) уезда Шэнсянь (嵊县) (ныне город Шэнчжоу (嵊州市)), и заканчивая 1980 годом, когда, выступив с постановкой «Сун Фэнгуань» (《送凤冠》), она завершила свою артистическую карьеру на сцене Шанхайского (上海) Народного Большого театра, — за эти пятьдесят лет она испытала сполна и радости, и горести и установила для себя правило: «быть кристально честным человеком, играть предельно добросовестно», что и обусловило блестящий расцвет её искусства. Всю жизнь она стремилась к прекрасному идеалу, и этот «прекрасный идеал» воплотила на сцене, став бесспорной великой мастерицей Юэ оперы своего времени и одной из истинных корифеев китайского оперного искусства [1,с.27]. Выступая в многочисленных ипостасях — актрисы, реформатора, хранительницы традиции — она прошла вместе с Юэ оперой весь путь её превращения из народного представления в зрелый театральный жанр.

Важнейшей характерной чертой юэ оперы является почти монополизированное участие женщин в исполнении ролей, а это придает жанру особую женственность и изысканность. Исторически, этот жанр эволюционировал из народных песен и представлений, что отразилось в легкости мелодических линий и простоте ритмической организации. Речь идёт о том, что акцент делается на лиричности, эмоциональной глубине и естественной пластике движений, а сценическое оформление — на выразительном, но не кричащем красочном виде костюмов и макияжа. Характеристика оперы Юэ согласно исследованиям следующая: как отмечают Zhao и Sornayai [11], вокальный стиль оперы Юэ условно делится на два типа. В частности присутствующий мужской вокал характеризуется выраженной индивидуальностью, плавностью интонаций и богатой эмоциональностью, в то время как женский вокальный стиль отличается изяществом, чёткостью артикуляции и совершенством технического исполнения. Ли

Юбин [\[12\]](#) указывает на то, что 1942 году оперная актриса Юань Сюэфэн, внедрив в репертуар элементы техники оперы Куньцю, сформировала более мягкий и утончённый стиль исполнения, который отличает оперу Юэ от других форм китайского оперного искусства. По мнению Мэн Яоюя [\[13\]](#), синтез местных фольклорных и музыкальных традиций привел не только обогащению вокального языка, но и развитию сценических образов, что оказало долговременное влияние на современную Пекинскую оперу и на её региональные варианты, включая оперу Юэ.

Артистическая карьера Юань Сюэфэн практически шла в ногу с историей развития женской Юэ оперы. Ещё в детстве она начала обучение в школе Юэ оперы. В 1930 году 8-летнюю Юань Сюэфэн отправили учиться в женскую школу Юэ оперы «Гаошэн Утай» (高升舞台), но из-за слишком юного возраста уже через три дня учитель отпустил её обратно домой [\[2.с.245\]](#). В 1933 году 11-летняя Юань Сюэфэн поступила в другую школу Юэ оперы, «Сыцзичунь» (四季春), основанную Ван Тяньси (王天喜) в уезде Шэнсянь (嵊县). В период обучения она получила наставления и поддержку от знаменитой амплуа «Дань» Ван Синхуа. В 1936 году 14-летняя Юань Сюэфэн с труппой «Сыцзичунь» впервые отправилась на гастроли в Ханчжоу (杭州). Исполняя спектакль «Байхуатай» (《百花台》) вместе с приглашённой амплуа «Дань» — Ван Синхуа на одной сцене, она блеснула своим талантом и мгновенно стала ведущей актрисой труппы. Таким образом, выступая на одной сцене с одной из первопроходцев женской Юэ оперы — Ван Синхуа, Юань Сюэфэн испытала влияние её вокальной манеры и актёрского стиля [\[3.с.171\]](#).

В сентябре 1936 года она вместе с труппой «Сыцзичунь» впервые вышла на шанхайскую сцену, выступив днём на сцене старого театра Лаочжа (老闸) с пьесой «Вэнью Сянцю» (《文武香球》), а вечером — на сцене Большого театра Пэнлай (蓬萊大戏院) с пьесой «Лян Шаньбо» (《梁山伯》) [\[4.с.5\]](#). В то время шанхайская газета «Синьвэнь бао» (上海新闻报) опубликовала статью под заголовком «Трагическая амплуа “Дань” Юань Сюэфэн сравнялась по славе с королевой Юэ оперы Ван Синхуа», восхваляя её мастерство в воплощении трагических образов и необычайный талант в амплуа «Дань» традиционных трагических ролей. 4 ноября 1936 года Шанхайская граммофонная компания «Гаотин» пригласила Юань Сюэфэн, Ван Синхуа и Цянь Мяохуа совместно записать пластинку Юэ оперы «Фан Юйнян кута» (《方玉娘哭塔》). Эта пластинка стала первой в истории женской Юэ оперы грамзаписью, ознаменовав важную веху в развитии женского искусства Юэ оперы.

В 1937 году, во время второй гастрольной поездки труппы «Сыцзичунь» в Шанхай, Юань Сюэфэн выступала в качестве «Третье плечо Хуадань» (三肩花旦. Термин «плечо» («肩») изначально означал ношу на плече и стал обозначать значимость ролей, которые способен исполнить актёр. В данном амплуа: самая важная роль называется «первое плечо», следующая — «второе плечо», и т. д. «Третье плечо» обычно труднее всего исполнить, но именно на актёра «третьего плеча» возлагаются надежды выделиться: если по какой-либо причине «первое плечо» не может выйти, а у «второго плеча» слишком большая нагрузка, именно «третье плечо» обычно заменяет «первое»). После начала «Инцидента 13 августа» — Битва при Шанхае (淞沪抗战), она вернулась домой.

В 1938 году Юань Сюэфэн в третий раз отправилась с труппой «Сыцзичунь» на гастроли в Шанхай, выступая последовательно на сцене шанхайского театра «Сымалу» (四马路小剧场), Большого театра Лаочжа и театра «Далай» (大来剧场). В этот период Юань Сюэфэн, будучи «первым плечом» (头肩旦) в амплуа «Дань», играла на одной сцене с такими актрисами, как Ма Чжанхуа (马樟花), Чжу Суэ (竺素娥), а также с Ван Синхуа (王杏花) и

Цзинь Сянфэн (金香凤), исполняя спектакли, в том числе «Баолянь дэн» (《宝莲灯》) и «Паньфу сюофу» (《盘夫索夫》). В дуэте с исполнителем амплуа младший «Шэн» Ма Чжанхуа на сцене театра Далай она провела первичную работу по отбору ценного и устраниению устаревшего материала из традиционной постановки «Лян Чжу айши» (традиционной «Истории печальной любви Лян и Чжу» — 《梁祝哀史》) и также исполняла Юэ оперу по радио. Всего за этот период она сыграла более 70 спектаклей. «Трагическая дань» Юань Сюэфэнь быстро завоевала любовь шанхайской публики и получила большую известность в кругах Юэ оперы Шанхая. В эти годы она переняла множество классических сюжетов Юэ оперы, накопив глубокое актёрское мастерство и обширный репертуар.

Однако в тот момент, когда Юань Сюэфэнь была на пике славы и шанхайский рынок Юэ оперы казался процветающим, она проницательно уловила скрытые кризис и ограничения в развитии традиционной Юэ оперы. Это беспокойство возникло из её стремления к более высоким художественным вершинам и заложило предпосылки для её последующих реформ Юэ оперы.

Реформа «новой» Юэ оперы: поиски модернизации.

После усовершенствований, проведённых в Юэ опере артистами во главе с Яо Шуцзюань (姚水娟), жанр расцвёл, покорив множество зрителей Шанхая. Однако из-за того, что в репертуаре и манере исполнения широко имитировались Пекинская опера, кино и драма, создавалось впечатление искусства «ни китайского, ни западного». Явление, когда «Юэ опера перестаёт быть похожей сама на себя», показало Юань Сюэфэнь, что за внешним расцветом скрывается кризис и назрела необходимость реформ [\[5, с.11\]](#).

В 1942 году Юань Сюэфэнь (袁雪芬) начала путь реформирования Юэ оперы. Договорившись об условиях с Сунь Вэньи (孙文毅), представителем руководителя труппы «Сыцзичунь» Лу Гэнди (陆根棣), она, объединив усилия с представителями новой литературы и коллегами по Юэ опере, приступила в Шанхайском театре Далай к осуществлению серии новаторских мер. Она даже выделила 90% своей собственной зарплаты на приглашение штатных драматургов, режиссёров, художников по сцене, а также создала отдел постановки, курировавший спектакли, — впервые в мире Юэ оперы была учреждена полноценная система написания пьес и репетиций; кроме того, были проведены реформы сценографии, костюмов и пр. Юань Сюэфэнь представила на сцене театра Далай новую постановку «Гумяо Юаньхунь» (《古庙冤魂》). Начиная с пьесы «Дуаньчанжэн» (《断肠人》) Юань Сюэфэнь полностью перешла к репертуарной системе в Юэ опере. Пьеса «Цинтянь хэнь» (《情天恨》), созданная по мотивам «Ромео и Джульетты» (罗密欧与朱丽叶), стала первой адаптацией Шекспира в Юэ опере. Впоследствии её новые постановки — «Юие Цзинмэн» (《雨夜惊梦》), «Сюэди Гухун» (《雪地孤鸿》), «Тяньшан Жэньцзянь» (《天上人间》), «Мулань Цунцзюнь» (《木兰从军》), «Сисянцзи» (《西厢记》), «Пипа цзи» (《琵琶记》) и др. — позволили Юэ опере по своему тематическому охвату выйти за прежние рамки семейно-бытовой драматургии, воврав в себя патриотический дух и социальную реальность. Особенно в 1946 году она по мотивам повести Лу Сюня (鲁迅) «Чжифу» (《祝福》) адаптировала и сама сыграла главную роль в постановке «Сяньлиньсао» (《祥林嫂》), наделив образ Сяньлиньсао своим превосходным исполнением глубоким социальным смыслом; эта постановка была названа «новой вехой Юэ оперы». В 1947 году она организовала благотворительное представление «Шаньхэ лянь» (《山河恋》) с участием «десяти сестёр Юэ оперы», объединив ведущих актрис Шанхайской Юэ оперы для совместного продвижения процесса её модернизации. Один из трёх основоположников современной китайской драмы Тянь Хань (田汉) отметил в статье:

смысл этого спектакля в том, что актрисы Юэ оперы «обрели новое пробуждение» и поняли, что «необходимо добиваться единства, ибо единство — это сила»[\[6.с.16\]](#).

На уровне сценического искусства реформы, осуществлённые под руководством Юань Сюэфэнь, стали всесторонним поиском путей модернизации. В области музыки и вокала она преодолела присущий прежней Юэ опере односторонний, жизнерадостный стиль пения [Сыгун Цян (四工腔)]. В 1943 году при премьерной постановке новой исторической пьесы «Сянфэй» (《香妃》) она совместно с мастером игры на цине Чжоу Баоцаем (周宝财) создала совершенно новый вокальный стиль [Чидяо Цян (尺调腔)]. Новый стиль отличался простой мелодикой, глубиной чувств, изящной душевностью и богатым колоритом, благодаря чему он быстро был принят публикой. Впоследствии [Чидяо Цян (尺调腔)] был постепенно усовершенствован и стал главным мелодическим строем Юэ оперы, на основе которого сформировалось первое в истории жанра женское направление — вокальная манера «школа Юань» (袁派). С утверждением вокального стиля «школа Юань» одно за другим возникли многочисленные направления, такие как «школа Инь» (尹派) Инь Гуйфан (尹桂芳), «школа Цзинь» (金派) Цзинь Цайфэн (金采风), «школа Люй» (吕派) Люй Жуйин (吕瑞英) и др., и вокальное искусство Юэ оперы расцвело. Композитор Лю Жуцзэн (刘如曾) так оценил значение этого новаторства: «Одна мелодия [Чидяо Цян (尺调腔)] развила целый театральный жанр» [\[2.с.48\]](#).

В отношении оркестрового сопровождения Юань Сюэфэнь также осуществила смелые нововведения. В 1948 году она на сценах шанхайского кинотеатра «большой Шанхай» и Большого театра «Звезда» поставила пьесу «Шаньху инь» (《珊瑚引》) по пьесе, написанной Тянь Ханем. В этом спектакле Юань Сюэфэнь провела существенные реформы в составе оркестра Юэ оперы. По воспоминаниям Чжоу Баоцая: «в аккомпанементе использовали четыре пипы, а также саньсянь, сяо, флейту..., мы даже изготовили большой хуцинь». Эти музыкальные новшества ещё более расширили выразительные возможности Юэ оперы и повлияли на другие шанхайские труппы Юэ оперы, а также на родственные жанры китайской оперы [\[7.с.174\]](#).

В области развития жанра и подготовки талантов заслуги Юань Сюэфэнь также выдающиеся. Она смело проложила новый путь совместной игры актёров и актрис, вдохнув в сцену Юэ оперы новую энергию. Долгое время Юэ опера ставилась преимущественно женскими труппами, и полностью женская форма представления стала её отличительной чертой. Однако после образования Нового Китая, чтобы более правдиво отражать современную жизнь, Юань Сюэфэнь при поддержке партии начала пытаться нарушить эту традицию. В начале 1950-х годов она задумалась о проблеме совместного выступления мужчин и женщин в Юэ опере и провела небольшие эксперименты. Впоследствии, работая в Шанхайском театре Юэ оперы, она активно продвигала практику смешанного состава: с одной стороны, готовила актёров-мужчин, создав учебные курсы по набору юношей, с другой — ставила новые современные пьесы с участием и актёров, и актрис.

В сфере сценографии новые постановки эпохи «новой Юэ оперы» отказались от примитивных декораций традиционной сцены и перешли к современной сценической концепции, сочетающей реализм и символизм. Юань Сюэфэнь подчёркивала, что создание сценографии должно исходить из содержания пьесы и характера персонажей: костюмы, декорации, реквизит, освещение — всё должно быть максимально согласовано с сюжетом, формируя цельную и гармоничную эстетическую картину. Во многих новых постановках применялись такие новые технические средства, как объёмные декорации, цветное освещение и звуковые эффекты; сами костюмы стали мягче по цветам и

фактуре, придав сцене Юэ оперы уникальный новый облик.

В области актёрского искусства и режиссуры Юань Сюэфэнь (袁雪芬) отвергла старую систему «мубяо чжи» (幕表制), которая опиралась на актёрскую импровизацию и шаблонные приёмы, и первой в Юэ опере создала полноценную систему сценарной разработки, режиссуры и административного управления постановками. В труппе были введены должности драматурга, режиссёра, композитора, художника по сценографии, а также создан отдел по управлению постановками, что позволило Юэ опере перейти от старого уклада труппы к современной системе театрального менеджмента. В плане актёрской игры она провозгласила принцип «брать старое на пользу новому»: с одной стороны, перенимала традиционные сокровища (например, изящную пластику Куньцюй (昆曲)), с другой — заимствовала из драматического театра и кино реалистические методы исполнения, ориентированные на раскрытие характера персонажа. Актёры стали больше внимания уделять внутреннему миру и характеру героев, органично сочетая канонические приёмы пения, речи, сценических движений и боевого танца с естественной манерой игры, делая образы более реалистичными и проникновенными. Этот новый стиль исполнения вместе с введением института режиссуры превратил Юэ оперу в современное синтетическое театральное искусство, объединяющее драматургию, режиссуру, актёрское мастерство, музыку и сценографию.

Реформы новой Юэ оперы под руководством Юань Сюэфэнь вскоре принесли богатые плоды: художественный уровень Юэ оперы заметно повысился, усилились идеяность и мастерство постановок, расширилась зрительская аудитория. «Появился ряд новых спектаклей с высоким идеяным и художественным уровнем, которые были не только горячо встречены широкой публикой, но и получили признание и похвалу со стороны интеллигенции» [8, с.17]. Юэ опера мгновенно стала самым популярным оперным жанром в Шанхае. Одновременно основные труппы Юэ переместились из довоенных небольших театров на окраинах в крупные театральные залы в центре города. Общественный статус искусства Юэ оперы значительно повысился, и женская Юэ опера доказала, что способна полностью взять на себя миссию современного театра, завоевав и рынок, и репутацию. Можно сказать, что инновационная сила, взращённая Юань Сюэфэнь в лоне традиции, успешно вывела Юэ оперу в ряды современного сценического искусства, заложив основы её модернизации.

Основоположница модернизации Юэ оперы и её влияние.

Будучи основоположницей модернизации Юэ оперы, Юань Сюэфэнь оказала на этот жанр глубокое и многостороннее влияние. Прежде всего, в музыкальном отношении созданный ею [Чидяо Цян (尺调腔)] стал основным вокальным стилем Юэ оперы. В плане художественных школ она основала первую в истории Юэ оперы зрелую женскую школу «Дань» — «школа Юань» (袁派). Вокальный стиль «Юаньпай» опирается на её [Чидяо Цян (尺调腔)]: его мелодии проникновенно извилисты, насыщены и изящны, что отражает высочайший уровень лирического вокала в Юэ опере. «Юаньпай» была популярна не только в 1940-е годы, но и стала источником многих последующих школ: такие известные вокальные стили, как «школа Инь» (尹派) Инь Гуйфан, «школа Цзинь» (金派) Цзинь Цайфэн, «школа Люй» (吕派) Люй Жуйин, — все появились прямо или косвенно как развитие «Юаньпай». Это оказало глубокое влияние на обогащение и развитие школ Юэ оперы. Юань Сюэфэнь своим личным усилием положила начало новому направлению и влила мощную жизненную энергию в музыку Юэ оперы.

Одновременно уникальный стиль игры Юань Сюэфэнь и её репертуарные предпочтения глубоко сформировали эстетические черты Юэ оперы. Она особенно прославилась

созданием трагических женских образов и считается важным основоположником трагического направления в Юэ опере. От Чжу Интай в спектакле «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (《梁山伯与祝英台》) и Цуй Инъин в «Сисянци» (《西厢记》) до Бай Сучжэнь в «Байшэчжуань» (《白蛇传》) и Сяньлиньсао (祥林嫂) в одноимённой пьесе — целая серия классических персонажей, созданных Юань Сюэфэн, с одной стороны, унаследовала традиционный печально-прекрасный эстетический тон Юэ оперы, а с другой — была пронизана глубоко прочувствованными искренними эмоциями, подняв трагическую эстетику этой оперы на новую высоту. В своём исполнении она умело использовала проникновенный, тонко нюансирующий вокал и чрезвычайно выразительную мимику и пластику, чтобы передать радости и горести героев. По статистике, среди поставленных и переработанных пьес, сыгранных Юань Сюэфэн в 1942–1949 годах, большинство составляли трагедии. Зрителям особенно хорошо известны знаменитые сцены с «тройным плачем» и даже «четверным плачем» («三哭» и «四哭»), в которых через постепенно нарастающие интонации рыданий она чрезвычайно полно выражала печаль и горечь своих героинь. Эти творческие приёмы закрепили в Юэ опере жанровые особенности «Трагический Дань» (悲旦) и «горькая драма» (苦戏), став неотъемлемой частью ее эстетики. Можно сказать, что своим самобытным творчеством Юань Сюэфэн обогатила сценические каноны и эмоциональное наполнение Юэ оперы, повлияв на поколения её исполнителей.

Помимо сценического творчества, Юань Сюэфэн сыграла важную роль и в становлении теории жанра. Она глубоко понимала, что развитие традиционного театра невозможно без теоретического руководства и обобщения. В 1960-е годы Юань Сюэфэн неоднократно призывала создать независимую теоретическую систему Юэ оперы, полагая, что «китайская опера представляет собой многожанровую систему, и Юэ опера должна иметь свою собственную теоретическую систему»[\[9, с.41\]](#).

В начале 1960-х годов после основания Китайской Народной Республики Юань Сюэфэн продолжала активно работать в Шанхае, занимая руководящие посты в Восточно-Китайском экспериментальном ансамбле Юэ оперы и в Шанхайской академии Юэ оперы. Данный период сопровождался большими надеждами на дальнейшее развитие национальных традиций в условиях социалистической реконструкции. С началом культурной революции в 1966 году ситуация радикально изменилась, потому как традиционные формы искусства, и конечно же опера, были объявлены устаревшими и реакционными, а многие выдающиеся деятели культуры подверглись жестким преследованиям. Юань Сюэфэн, ранее пользовавшаяся широкой популярностью и занимавшая почетное положение в академическом сообществе, оказалась в числе тех, кто подвергся общественному порицанию. Лишенная занимаемой должности она вынуждена была приостановить свою творческую деятельность. Период культурной революции сопровождался интенсивной цензурой, что привело к исчезновению множества документов и свидетельств о её профессиональной работе и в сущности этот этап стал временем «творческого застоя», когда даже самые яркие достижения прошлых лет оставались недоступными публике. Лишь после завершения культурной революции в 1976 году начался процесс реставрации культурных институтов, и Юань Сюэфэн была восстановлена в Шанхайской академии Юэ оперы, получив возможность вновь заниматься как преподавательской, так и исполнительской деятельностью. В сущности, данный послекультурно-революционный этап ознаменовался попытками вернуть на сцену традиционные формы, адаптируя их к новым политическим и экономическим реалиям. Невзирая на то что документальные данные того времени сохранились фрагментарно, архивные материалы, воспоминания коллег и мемуары её учеников говорят о том, что именно в этот период Юань Сюэфэн сыграла ключевую роль в возрождении и

модернизации оперы Юэ. В конце 1970-х и в начале 1980-х годов она вновь активно выступала и преподавала, передавая накопленный опыт новым поколениям артистов [14].

В 1983 году Юань Сюэфэнь инициировала и возглавила первую «Научную конференцию по реформе Юэ оперы». В 1985 году, отойдя от должности директора Шанхайского театра Юэ оперы, она незамедлительно приступила к созданию при театре исследовательского отдела по искусству Юэ оперы, объединив экспертов разных областей для ее систематизации и исследования искусства. В 1988 году по её плану был создан Шанхайский исследовательский центр искусства Юэ оперы, и, став его первым директором, она возглавила работу театролов и ведущих артистов по совместному построению теоретического каркаса жанра.

Под её руководством центр опубликовал ряд специализированных трудов, таких как «Шанхайская хроника Юэ оперы» (《上海越剧志》), «Сценография Юэ оперы» (《越剧舞台美术》), «Трактат об искусстве Юэ оперы» (《越剧艺术论》), «История развития Юэ оперы» (《越剧发展史》), «Собрание сочинений Юань Сюэфэнь» (《袁雪芬文集》) и др., тем самым заложив основы теоретической системы Юэ оперы, объединяющей историю, хронику и теорию, и заполнив брешь в академических исследованиях. Примечательно, что Юань Сюэфэнь лично выступила главным редактором либо председателем редакционных коллегий этих изданий и написала к ним предисловия, что говорит о её высокой ответственности за научное развитие данной оперы. Благодаря её активной инициативе в 1980-е годы Юэ опера постепенно обрела полноценную теоретическую систему.

Благодаря её непосредственному планированию и поддержке на сцену вышло первое поколение актёров-мужчин Юэ оперы — Ши Цихуа (史济华), Лю Цзюэ (刘觉), Чжан Гохуа (张国华), Шэнь Цзялинь (沈嘉麟) и др. В 1960-е годы эти актёры уже могли наравне с актрисами исполнять ведущие роли в постановках «Шишилан» (《十一郎》), «Сяньлиньсао» и «Мартовский прилив» (《三月春潮》), демонстрируя на сцене иной стиль игры по сравнению с чисто женскими труппами. Практика доказала, что смешанный мужско-женский состав открыл для Юэ оперы новый путь развития. Эксперименты со смешанным составом, проведённые, в частности, труппой Юэ оперы провинции Чжэцзян и Шанхайским театром Юэ оперы, позволили свободнее отображать современные сюжеты, обогатили её выразительные средства и внесли выдающийся вклад в приспособление жанра к требованиям времени. Юань Сюэфэнь как основоположница этого начинания не только выдвинула идею, но и претворила её в жизнь, подготовив кадры, что позволило отныне включать совместные выступления актёров и актрис. Благодаря её усилиям новая форма смешанных постановок постепенно была принята сообществом Юэ оперы, расширив тематические рамки и зрительскую базу жанра, а также вдохнула импульс в его дальнейшее развитие [10, с. 20].

Юань Сюэфэнь внесла столь же выдающийся вклад в популяризацию и распространение Юэ оперы. Благодаря её совместным усилиям с современниками Юэ опера вышла из деревень уезда Шэнсянь в Чжэцзяне, вошла в крупные города Ханчжоу, Шанхай и др., а из Шанхая распространилась по всему Китаю и даже отправилась на гастроли за рубеж. Ещё в 1950-х годах Юань Сюэфэнь активно участвовала в перенесении искусства Юэ оперы на киноэкран. В 1950 году фильм с её участием «Сяньсышу» (《相思树》) положил начало экранизациям Юэ оперы; а в 1953 году снятый с её участием и при участии Фань Жуйцзюань (范瑞娟) фильм «Лян Шаньбо и Чжу Интай» стал первым цветным оперным фильмом Нового Китая и вышел в прокат по всей стране. Этот шаг позволил Юэ опере преодолеть ограничения театральной сцены, став известной и любимой зрителями по

всему Китаю. В последовавших классических фильмах, таких как «Лян Чжу» (《梁祝》) и «Сисянцзи» (《西厢记》), Юань Сюэфэнь также блистала своей игрой, что закрепило влияние Юэ оперы в кино. Через гастрольные выступления и киноискусство Юань Сюэфэнь позволила очарованию Юэ оперы выйти за пределы Цзяннани и шагнуть в мир, значительно повысив ее известность и репутацию.

Исходя из анализа материалов, представленных в статье, сформирована интеграционная модель модернизации Юэ оперы, представленная на рисунке 1. В данной модели традиционный культурный фундамент Юэ оперы, охватывает классическую эстетику, традиционные музыкальные, драматургические и сценические каноны, синтезируется с рядом инновационных подходов, реализованных Юань Сюэфэнь в процессе её реформаторской деятельности.

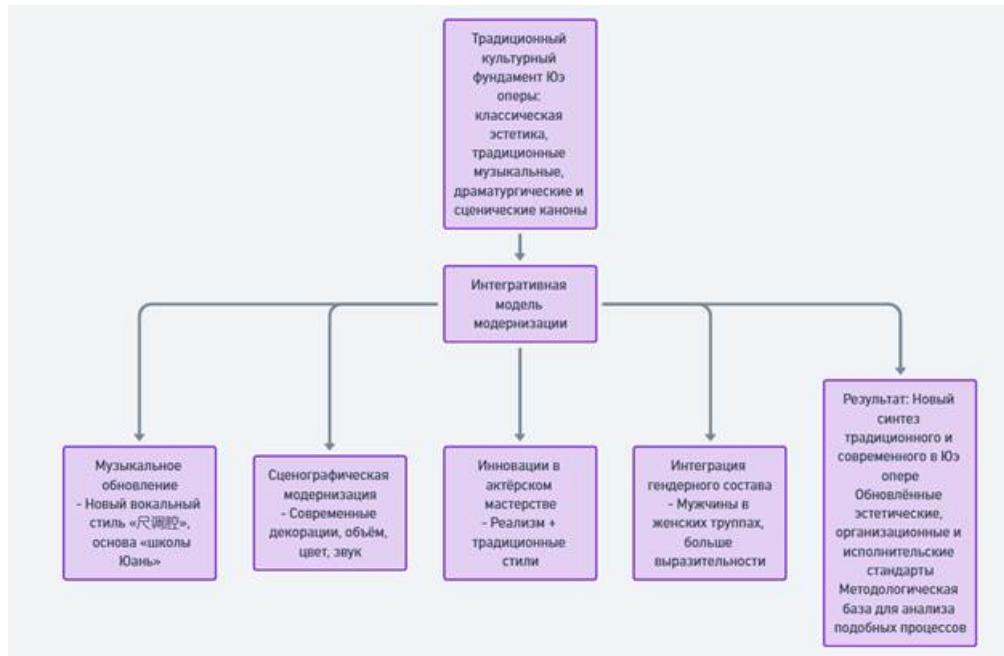


Рисунок 1. Интегративная модель модернизации Юэ оперы через реформаторскую деятельность Юань Сюэфэнь

Исходя из этой модели, можно сделать любопытный вывод, о том, что реформаторская деятельность Юань Сюэфэнь не только преображала отдельные компоненты традиционной Юэ оперы, но и синтезировала их как сумму свойств новой театральной модели, где традиция органично интегрируется с современностью.

Сформированная теоретическая модель модернизации, обосновывает уникальный вклад Юань Сюэфэнь в развитие как традиционной, так и современной китайской оперы, а также служит методологической базой для дальнейшего анализа процессов трансформации традиционных театральных искусств в условиях глобализации и современных культурных изменений.

Заключение. Исследование было нацелено на выявление роли Юань Сюэфэнь в формировании современного облика Юэ оперы через анализ её художественных реформ, сценической деятельности и теоретических разработок. Отметим, что при помощи сравнительного и историко-биографического подходов в статье доказано, что Юань Сюэфэнь, глубоко укоренённая в традиционной Юэ опере, привнесла в неё ряд новаторских изменений, связанных с музыкальными мелодиями, драматургией и сценографией. Исходя из анализа данных, результаты данного исследования можно понимать как подтверждение того, что именно она заложила основы системной модели

Юэ оперы, объединив при этом традиционные каноны и современные режиссёрские решения, а также именно она была причиной популяризации жанра за пределами провинции Чжэцзян. Приведенный в статье материал также говорит о том, что её реформы в области вокального стиля (формирование «школы Юань») и театрального менеджмента не ограничиваются локальным значением, а стали базой для дальнейшего развития теории и практики Юэ оперы. В статье выявлено, что реформаторская деятельность Юань Сюэфэн привела к устойчивому развитию Юэ оперы и закреплению ее стиля между традицией и современностью, а также обеспечению жанра долговременной актуальностью в контексте национальной и мировой культуры. Исходя из тезисов обозначенных в работе, была сформулированная интеграционная модель, приведшая к успеху реформированной Юэ оперы.

В дальнейшем исследовании следует более тщательно рассмотреть потенциальные последствия реформ Юань Сюэфэн в условиях глобализации и разнообразия китайской оперной сцены. В следующих исследованиях возможно рассмотреть связь между модернизированными вокальными школами Юэ оперы и другими видами традиционного театра, чтобы выявить более универсальные механизмы творческого синтеза.

Библиография

- 沈伟民 [Шэн Вэйминь]. 袁雪芬演剧思想及其当下的意义 [Идеи сценического искусства Юань Сюэфэн и их современное значение] // 上海艺术评论 [Шанхайское художественное обозрение]. - 2022. - № 6. - С. 27-30.
- 卢哲, 唐含章, 李俊蓉 [Лу Чжэ, Тан Ханьчжан, Ли Цзюньчжун]. 袁雪芬传记 [Биография Юань Сюэфэн] // 中国文联出版社 [Издательство Китайской федерации литературных и художественных кругов]. - 2018. - С. 48, 245-283.
- 兰迪 [Лань Ди]. 此生只为越剧生 [Вся жизнь - лишь во имя Юэ оперы] // 上海锦绣文章出版社 [Издательство "Цзиньсю Вэньчжан"]. - 2010. - С. 171-181.
- 袁雪芬 [Юань Сюэфэн]. 求索人生艺术的真谛--袁雪芬自述 [В поисках истинного смысла жизни и искусства: автобиография Юань Сюэфэн] // 上海辞书出版社 [Шанхайское словарное издательство]. - 2002. - С. 5.
- 蒋中崎 [Цзян Ужуңци]. 论袁雪芬对中国越剧的贡献 [О вкладе Юань Сюэфэн в китайскую Юэ оперу] // 音乐文化研究 [Исследования музыкальной культуры]. - 2023. - № 1. - С. 7-18, 3.
- 茅威涛 [Mao Вэйтао]. 为越剧续写辉煌光 [Продолжая писать славу Юэ оперы] // 光明日报 [Гуанмин жибао]. - 2022. - С. 16.
- 高义龙 [Гао Илон]. 袁雪芬的艺术道路 [Творческий путь Юань Сюэфэн] // 上海文艺出版社 [Издательство литературы и искусства Шанхая]. - 1984. - С. 174.
- 钱法成 [Цянь Фачэн]. 中国越剧 [Китайская Юэ опера] // 浙江人民出版社 [Жэцзянское народное издательство]. - 1989. - С. 17.
- 宇锦 [Юй Цзинь]. 袁雪芬和越剧艺术 [Юань Сюэфэн и искусство Юэ оперы] // 秘书 [Журнал "Ми Шу"]. - 2011. - № 4. - С. 41-44.
- 戴平 [Дай Пин]. 袁雪芬:越剧男女合演的开拓者和践行者 [Юань Сюэфэн: пионер и практик совместного исполнения мужчин и женщин в Юэ-опере] // 上海艺术评论 [Шанхайское художественное обозрение]. - 2022. - № 6. - С. 19-22.
- Zhao Y., Sornyai P. The Vocal Style of Yue Opera in Shaoxing, Zhejiang Province, China [Электронный ресурс] // Mahasarakham University. 2019. - URL: <http://202.28.34.124/dspace/handle/123456789/2217> (Дата обращения: 08.04.2025).
12. Ли Юбин. Традиционная пекинская опера и янбанси: Опыт сравнительного анализа // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022.
13. Мэн Яоюй. Развитие оперного искусства в Китае: к вопросу о влиянии региональных традиционных форм // Культурная жизнь Юга России. 2022. - № 2 (85). - С. 128-134. -

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-2-128-134.

14. IOVENE, P. Chinese Operas on Stage and Screen: A Short Introduction // The Opera Quarterly. - 2010. - Vol. 26, Issue 2-3 (Spring-Summer). - P. 181-199. - DOI: 10.1093/oq/kbq028. - Published: 16 August 2010.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Философия и культура» статье, как автор образно отразил в заголовке («Творчество Юань Сюэфэнь в жанре Юэ оперы: между традицией и современностью»), является комплекс творческих достижений выдающейся актрисы и театрального деятеля, исполнительницы в жанре традиционной китайской оперы Юэ Юань Сюэфэнь (1922–2011), а творческая биография Юань Сюэфэнь, как следует из контекста, является объектом исследования.

Автор последовательно осветил основные вехи в творческой биографии Юань Сюэфэнь, отметив основные её достижения как актрисы, реформатора традиционной китайской оперы Юэ, организатора и руководителя систематический искусствоведческих исследований. Заявленная автором цель исследования (выявить роль «Юань Сюэфэнь в формировании современного облика Юэ оперы через анализ её художественных реформ, сценической деятельности и теоретических разработок, а также на определение её влияния на последующее развитие жанра») в целом достигнута. Однако поставленная проблема (понимание, «каким образом Юань Сюэфэнь удалось объединить традиционные элементы Юэ оперы с новаторскими подходами в драматургии, музыкальном сопровождении, сценографии и актерском мастерстве, создав уникальный синтез традиционного и современного театрального искусства») в силу широты охвата в итоге не решена: автор вносит некоторый вклад в обозначенную проблему, но, к сожалению, не оценивает свой вклад в науку. Рецензент рекомендует автору обосновать достигнутую научную новизну. Для этого, как правило, дается оценка научной разработанности выбранной темы исследования прежде, чем проводится исследования. Отсутствие этого функционально важного для верификации научной новизны фрагмента методического сопровождения существенно подрывает доверие к изложенному материалу. Остается вероятность отсутствия оригинальности в сделанных автором обобщениях.

В заключении автор приходит к банальному выводу о ценности «принципа «между традицией и современностью», воплощённого Юань Сюэфэнь в её творчестве Юэ оперы». Банальность состоит в том, что этот принцип провозглашала и многократно поясняла сам Юань Сюэфэнь. Банальность заключения лишь подтверждает опасения в научной новизне достигнутых результатов.

Таким образом, сложно говорить о том, что предмет исследования рассмотрен автором на достаточном для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне. Методологии исследования автор не уделяет внимания. Основным методом познания является обобщение библиографических сведений о творческих достижениях Юань Сюэфэнь.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что необходимо комплексное осмысление «вклада Юань Сюэфэнь в модернизацию Юэ оперы, которая из локального жанра народного театра трансформировалась в развитый сценический вид искусства с собственными эстетическими принципами». Тезис справедлив и, в принципе, нашел отражение в тексте статьи. Но остается вероятность, что вклад Юань Сюэфэнь в

модернизацию Юэ оперы хорошо известен в Китае и специалистам в России.

Научная новизна исследования, в силу высказанных выше замечаний, остается под сомнением.

Стиль текста в целом научный.

Структура соответствует логике изложения результатов научного исследования, но содержание введения и заключения нуждается в теоретическом усилении.

Библиография частично раскрывает проблемное поле исследования (нет научной литературы раскрывающей степень изученности выбранной автором темы и методологической фундированности). Оформление библиографического списка нуждается в корректировке согласно требованиям редакции и ГОСТа (см. https://nbpublish.com/fkmag/info_106.html).

Апелляцию к оппонентам сложно считать корректной: автор ссылается на работы коллег исключительно как на источники достоверных сведений, в дискуссии не вступает, теоретической критики нет.

Тема статьи представляет интерес для читательской аудитории журнала «Философия и культура», но качество запланированной публикации можно значительно усилить, усилив научную новизну, раскрыв степень предварительной разработанности выбранной темы, теоретическую и практическую значимость достигнутого результата.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Рецензируемый текст «Творчество Юань Сюэфэнь в жанре Юэ оперы: между традицией и современностью» представляет собой рассмотрение двух взаимосвязанных сюжетов: биографии конкретной китайской оперной певицы Юань Сюэфэнь и развитие одного из традиционных видов китайской оперы юэ в то же время (на протяжении 1930-ых – 1980-ых гг.), авторская гипотеза состоит в том что именно реформы Юань привели к формированию современного состояния оперы юэ. Работа основана на автобиографии певицы и ограниченном круге китайских текстов, англоязычные или российские авторы в исследовании не упоминаются. Работе присуща четкая структура, в то же время обоснование новизны исследования в сочетании с содержанием раздела «Степень предварительной разработанности выбранной темы» вызывает вопросы; автор указывает на высокую степень проработанности данной темы предыдущими исследователями, в связи чем тезисы автора о необходимости «дальнейшего углубленного анализа конкретных аспектов реформ» требует как минимум более конкретного обоснования, нежели заявленное автором «сформирована новая теоретическая модель модернизации жанра и обоснован уникальный вклад реформаторской деятельности Юань Сюэфэнь в развитие как традиционной, так и современной китайской оперы» т.к. вклад реформаторской деятельности Юань рассматривали многие исследователи, а в чем заключается авторская новая модель остается непонятным. Как уже упоминалось, отсутствуют обращения к западным и российским работам по этой теме, что также желательно хотя бы прокомментировать. Основная часть работы представляет собой подробную биографию Юань Сюэфэнь и рассмотрение ее достижений в развитии оперы юэ, между тем нигде в тексте не дается хотя бы краткое – и необходимое для российского читателя – определение оперы юэ и ее специфических черт. Собственно творческая биография Юань Сюэфэнь, довольно подробно излагавшаяся вплоть до конца 1940-ых гг., затем превращается в набор разрозненных упоминаний отдельных событий, и период 1960-1980-ых освещен крайне скучно, притом что певица скончалась

в 2011 г. Также имеет место нарушение хронологического подхода, т.к. автор сначала пишет о публикации серии теоретических работ Юань в 1980-е гг., а затем возвращается в 1950-ые гг. и рассказывает о вкладе Юань в подготовку совместных выступлений мужчин и женщин на одной сцене. Стилистика работы скорее характерна для научно-популярной литературы: «за эти пятьдесят лет она испила сполна и радости, и горести и установила для себя правило: «быть кристально честным человеком, играть предельно добросовестно», что и обусловило блестящий расцвет её искусства». Упомянутые автором горести в тексте никак не расшифровываются, мы можем только лишь догадываться о влиянии, допустим, «культурной революции», на судьбу Юань. Сформулированные автором выводы в целом обоснованы и логичны, но, как представляется, не содержат «новой теоретической модели» модернизации жанра, автор просто заявляет о нескольких направлениях реформ и об их интеграции воедино в рамках обновленной оперы юэ, что повторяет уже известные положения предыдущих исследователей. Тем не менее, в своей содержательной части статья представляет интерес для российского читателя, с минимальными доработками (характеристики оперы юэ, коррекция раздела о 1960-1980-ых гг.) работа может быть принята к публикации.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

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

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

В журнал «Философия и культура» автор представил свою статью «Творчество Юань Сюэфэн в жанре Юэ оперы: между традицией и современностью», в которой проведено исследование творческой биографии выдающейся китайской оперной певицы и ее вклада в реформирование традиционной китайской оперы.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что реформаторская деятельность Юань Сюэфэн не только преобразала отдельные компоненты традиционной Юэ оперы, но и синтезировала их как сумму свойств новой театральной модели, где традиция органично интегрируется с современностью. Реформы Юань Сюэфэн привели к созданию системной модели Юэ оперы, включающей стандартизированную драматургию, музыкальные традиции и сценическое исполнение. Благодаря её усилиям Юэ опера вышла из деревень уезда Шэнсянь в Чжэцзяне, вошла в крупные города Ханчжоу, Шанхай, а затем распространилась по всему Китаю. Через гастрольные выступления и киноискусство Юань Сюэфэн позволила очарованию Юэ оперы выйти за пределы Цзяннани и шагнуть в мир, значительно повысив ее известность и репутацию.

Актуальность исследования обусловлена влиянием реформаторской деятельности оперной исполнительницы на художественные процессы, популяризацию и сохранение культурного наследия Китая в условиях глобализации.

Цель настоящего исследования состоит в выявлении роли Юань Сюэфэн в формировании современного облика Юэ оперы посредством анализа её художественных реформ, сценической деятельности и теоретических разработок, и создании теоретической модели описывающей процесс синтеза традиционного и современного подхода. Методологическую базу составили как общенаучные методы анализа, синтеза, так и культурно-исторический и биографический анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких китайских искусствоведов как Шэн Вэйминь, Цзян Ужунци, Ли Юбин и др. Эмпирическую базу представляет исполнительский репертуар Юань Сюэфэн.

На основе анализа научной разработанности проблематики автор делает заключение, что что проблема творчества Юань Сюэфэн в контексте модернизации Юэ оперы

получила значительное научное внимание в китайском научном сообществе. Вместе с тем, автор отмечает, что в российском сегменте данная тема отражена очень слабо, хотя и представляет большой культурологический интерес.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые систематически интегрируется анализ творческого пути Юань Сюэфэнь, через который получилось выявить конкретные механизмы синтеза традиционных элементов Юэ оперы с инновационными на тот момент подходами в музыкальном сопровождении, драматургии, сценографии и актёрском мастерстве. Исходя из этого, сформирована новая теоретическая модель модернизации жанра и обоснован уникальный вклад реформаторской деятельности Юань Сюэфэнь в развитие как традиционной, так и современной китайской оперы.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что оно позволяет по-новому осмыслить эволюцию жанра, а также создать методологическую базу для дальнейших исследований традиционных театральных искусств.

Практическая значимость работы состоит в том, что полученные результаты могут быть использованы для совершенствования образовательных программ и практических постановок, позволяя режиссёрам, актёрам и педагогам адаптировать традиционные формы оперы к современным требованиям и расширять аудиторию, сохраняя при этом культурное наследие.

Для достижения цели исследования автором детально изучена история возникновения традиционного оперного жанра Юэ и его распространение на территории Китая начала XX века.

Автором проанализирована творческая биография исполнительницы Юань Сюэфэнь и его деятельность по популяризации и модернизации оперного жанра Юэ.

Автором сформирована теоретическая модель модернизации, которая обосновывает уникальный вклад Юань Сюэфэнь в развитие как традиционной, так и современной китайской оперы и может служить методологической базой для дальнейшего анализа процессов трансформации традиционных театральных искусств в условиях глобализации и современных культурных изменений. Автор разработал интеграционную модель модернизации Юэ оперы, в которой традиционный культурный фундамент Юэ оперы охватывает классическую эстетику, традиционные музыкальные, драматургические и сценические каноны, синтезируется с рядом инновационных подходов, реализованных Юань Сюэфэнь в процессе её реформаторской деятельности.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала. В следующих исследованиях автор планирует рассмотреть связь между модернизированными вокальными школами Юэ оперы и другими видами традиционного театра с целью выявления универсальных механизмов творческого синтеза.

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение вклада творческой личности в сохранение и популяризацию культурного наследия своей страны представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования

состоит из 14 источников, в большинстве иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса. Текст статьи выдержан в научном стиле. Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал, показал глубокое знание изучаемой проблематики. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Быкова Н.И. Цветовая антитеза как один из основных смыслообразующих концептов фильма Терренса Малика «Дни жатвы» // Философия и культура. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.4.74126 EDN: QQSYTN URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74126

Цветовая антитеза как один из основных смыслообразующих концептов фильма Терренса Малика «Дни жатвы»**Быкова Наталья Ивановна**

кандидат педагогических наук

доцент, кафедра режиссуры и хореографии; ФГАОУ ВО Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского

644116, Россия, г. Омск, ул. Красный Путь, 36, оф. 313

A portrait photograph of a woman with blonde hair, wearing a dark jacket over a patterned top. She is looking slightly to the right of the camera. The background is a plain, light-colored wall.
✉ bukovani@mail.ru[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0757.2025.4.74126

EDN:

QQSYTN

Дата направления статьи в редакцию:

11-04-2025

Дата публикации:

18-04-2025

Аннотация: Предметом исследования является цветовое решение, в частности цветовая антитеза, фильма Терренса Малика «Дни жатвы» (более точный вариант перевода «Дни рая», 1978). Цветовая палитра фильма Т. Малика, еще мало известного режиссера на момент выхода фильма, вызвала неоднозначные как положительные, так и критические оценки. В первую очередь, работа заинтересовала профессиональное жюри и зрителей эстетической стороной, поэтому до сих пор можно встретить мнение о том, что фильм «Дни жатвы» – один из самых красивых в мировом кинематографе. Эстетика фильма, действительно, не может не заинтересовать своеобразием художественного решения. Важно отметить, что визуальный ряд фильма также выполняет концептуально значимую задачу. Объект исследования – цвет как смыслообразующий концепт. Основными

методами исследования являются аналитический и сравнительно-исторический. Аналитический метод позволяет проанализировать цветовую палитру фильма «Дни жатвы» и осмыслить концептуальные подходы к колористическому решению наиболее значимых эпизодов. Сравнительно-исторический подход проявляется через интертекстуальность и значимые аллюзии. Научная новизна статьи заключается в исследовании основной концептуальной идеи фильма, вытекающей из цветовой антитезы, которая практически не изучалась искусствоведами. Исследователями анализируются, главным образом, роль и функции цвета и света в искусстве кино. Цвет играет важнейшую роль во всех сферах жизни человека, но в визуальных видах искусств он часто выступает одним из важнейших компонентов художественного решения, от которого зависит основное понимание замысла и идеи всего произведения. Анализ фильмов Т.Малика приводит к выводу о том, что авторская концепция раскрывается через цветовое решение сцен, которые предопределяют дальнейшую судьбу героев. Антитеза на уровне цветовой палитры противопоставляет мир природы, часто спокойный и гармоничный, и мир людей, в котором много агрессии и корысти. Фильм Т. Малика может представлять интерес для современного российского зрителя не только с эстетической точки зрения, но и благодаря тому, что поднимает актуальные проблемы противостояния человека и природы и затрагивает целый комплекс социальных проблем, с которыми столкнулась Америка. Это проблемы социального неравенства и тяжелые условия труда сезонных рабочих.

Ключевые слова:

символика цвета, колористическое решение, художественный прием, изобразительное решение, визуально-образный ряд, смыслообразующий концепт, Т. Малик, Дни жатвы, антитеза, образ героя

Введение

Актуальность темы исследования определяется комплексом факторов. Во-первых, так как искусство кино является сравнительно молодым видом искусства, далеко не все фильмы отличаются глубиной замысла и высокохудожественным эстетическим решением. Фильмы, выделяющиеся смысловым и художественным многообразием, — это тот потенциал, который требует детального изучения и осмысления. Ерофеева К. Л. в статье «Владимир Соловьев о назначении искусства: актуальные аспекты» подчеркивает мысль о том, что «самое заметное отличие лучших произведений современного мирового искусства — это проводимая в них идея неразрывного единства человечества, а также — человека и природы. Таковы, например, фильм «Древо жизни» американского режиссера Т.Малика» [\[1, с.15\]](#). Во-вторых, искусство кино — это аудиовизуальное искусство, поэтому визуальный ряд, в первую очередь, цвет и свет — это важнейшие составляющие компоненты киноэстетики. Семиотика кино, постоянная эволюция языка кино — важнейшие компоненты научного исследования. Фильмы Т.Малика представляют собой уникальной сочетание эстетики и философии. «Принципы философии XX века повлияли на кинематограф Малика больше, чем что-либо другое, — уж точно больше, чем на фильмы других людей. Его чувствительность, одновременно спокойная и тревожная, настолько необычна в голливудском контексте, что делает его фильмы такими же экзотическими, как тропические птицы...» [\[2\]](#).

Цель данного исследования — изучение философской концепции фильма Т. Малика «Дни

жатвы». Творчество Т. Малика малоизвестно отечественному зрителю, в научной литературе чаще всего упоминаются художественные составляющие его работ, в то время как многие концептуальные и философские идеи остаются неизученными. Спустя почти тридцать лет после выхода фильма «Дни жатвы», в книге о фильмах и философии Т. Малика, изданной в Нью-Йорке, подчеркивается: несмотря на то, что было много проблем с пониманием этого фильма, предпринято мало попыток понять, о чем фильм и разобраться в нем [\[3, с.126\]](#).

Методология исследования опирается на сравнительно-исторический подход к осмыслению использования цвета и света в искусстве кино и анализ цветовой партитуры и семантической структуры фильма, сочетающиеся с уникальным художественным решением. Те или иные вопросы, касающиеся осмыслиения цветовой символики, волновали не только искусствоведов, но и известных философов, писателей и художников. Среди них такие, как Леонардо да Винчи, Э. Делакруа, В. Кандинский, И. В. Гете, А. Шопенгауэр, К. Рерих, М. Пастуро и многие другие [\[4\],\[5\],\[6\],\[7\]](#).

Михеева Ю.В. в статье «Синий цветозвук в фильме: из глубины к свету» отмечает, что «исследования цвета в кино фокусируются главным образом на истории и технологии воспроизведения цвета, а также на особенностях его психологического восприятия в рамках определенного жанра и соответствующей драматургической структуры фильма...» [\[8, с.314\]](#). Вопросы функциональности цвета в кино, эмоционально-эстетическое воздействие цвета на зрителя, символику цвета в фильмах освещает В. Ф. Познин [\[9\]](#). Также изучаются исследователями различные аспекты колористического решения фильмов, восприятия цвета и амбивалентности цветовой символики [\[10\],\[11\],\[12\],\[13\]](#).

Творчество Т. Малика, история создания фильма «Дни жатвы»

Терренс Малик — известный американский режиссер и сценарист. Неоднократный номинант на премию «Оскар», обладатель «Золотой пальмовой ветви». Среди наиболее значимых фильмов можно назвать такие работы, как «Пустоши» (1973), «Дни жатвы» («Дни рая», 1978), «Тонкая красная линия» (1998), «Древо жизни» (2011), «Рыцарь кубков» (2015) Путешествие во времени (2016). Т. Малик — режиссер, которого трудно отнести ко всем известной голливудской плеяде знаменитых американских создателей кино. Это автор философски серьезных, глубоких работ, поднимающих вопросы бытия и взаимоотношений человека и природы, человека и мира. Т. Малик — один из немногих в кинематографе профессиональных философов. Получил философское образование в Гарвардском университете, искусству кино обучался в Американском институте киноискусства, какое-то время преподавал философию, работал журналистом.

Дебютная работа в кино — фильм «Пустоши» («Badlands», 1973). Зрители и критики встретили фильм молодого режиссера неоднозначно. Избитый сюжет о бунтующих молодых людях, которые не в ладах с законом и вынуждены податься в бега, помешал увидеть более серьезные составляющие компоненты фильма и интересное художественное решение — изобразительный ряд, который станет основной визитной карточкой режиссера. В этой работе намечаются основные тенденции, которые в дальнейшем получат серьезное развитие, — это особое отношение к природе, своеобразное колористическое решение.

Второй фильм режиссера «Дни жатвы», более точный вариант перевода «Дни рая» («Days of Heaven», 1978) вновь сюжетно обращается к похожей теме. Молодые люди вынуждены сбежать из города, спасаясь от возможного преследования. Однако Т. Малик

ставит перед съемочной командой более сложные задачи, предполагающие особые условия для натурных съемок и операторской работы. А. А. Тарковский писал о том, как сложно снимать в естественных условиях, так как возникают всякого рода трудности, связанные с погодой и естественным освещением. Трудно привести к гармонии хаос, который мы имеем в реальности натуры [14, с. 51-54]. Съемки в естественных условиях намного затянули процесс работы над фильмом и последующий монтаж, кроме того крайне не просто было решить проблему с актерским составом. Главную роль сыграл на тот момент еще малоизвестный актер – Ричард Гир. Сложный съемочный и монтажный период, неоднозначное прочтение фильма – все это привело к тому, что после этой работы Т. Малик на двадцать лет ушел из кинематографа.

Художественное решение фильма «Дни жатвы».

Визуальные искусства, живопись и фотография, не только оказывают огромное воздействие на изобразительное решение фильма, они практически присутствуют в этой работе. Акцент на изобразительное решение всего фильма ставится изначально. Действие происходит в 1916 г., погружение в атмосферу событий начала XX в. происходит с первых секунд фильма. Перед зрителем фотографии, позволяющие понять, что мы переносимся на многие десятилетия назад (рис.1). Это фотографии известных фотографов начала века, среди них Л. Хайн, Х. Беннет и другие. Знакомые картины и образы более четко фиксируются в сознании зрителя, поэтому они были необходимы режиссеру для создания визуальной атмосферы восприятия [3].



Рисунок 1 . Кадр из фильма «Дни жатвы». Фотография.

Дом фермера, вокруг которого разворачивается основное действие, – создан по мотивам картины Эдварда Хоппера «Дом у железной дороги» (1925). Сопоставление репродукции картины Э. Хоппера (рис.2) и кадра из фильма, на котором виден дом фермера (рис.3), позволяют отметить детали, важные для понимания концепции изображения. Это одиноко стоящий на фоне неба в поле пшеницы дом человека, ведущего замкнутый образ жизни.



Рисунок 2. Репродукция картины Э. Хоппера «Дом у железной дороги».



Рисунок 3. Кадр из фильма «Дни жатвы». Дом фермера.

Небо и поля пшеницы играют в фильме Т. Малика важную роль. Режиссер поставил перед собой задачу сделать природу главным действующим лицом фильма, чтобы глубже погрузиться в мир взаимоотношений человека и природы, а также в мир человека и человека. С этой целью необходимо было найти место действия, которое смогло бы выполнить поставленные задачи. Это должны были быть картины природы, которые завораживают с первых секунд. Было принято решение снимать в Канаде, съемки проходили в 1976 году. Для работы над фильмом был приглашен уже известный на тот момент испанский оператор Нестор Альмендрес, который уже не раз демонстрировал умения работать со светом. Большая часть эпизодов, снимаемых на натуре, записывалась при естественном освещении. Режиссер попытался передать особую магию воздействия природы на человека. Для создания неповторимой атмосферы величия и красоты природы, многие сцены снимались на закате. В тот момент, когда солнце начинает скрываться за горизонтом и последние солнечные лучи падают на землю, вся цветовая палитра отличается неповторимой красотой: цветовые оттенки переливаются потрясающими сочетаниями света и тени (рис.4).



Рисунок 4. Кадр из фильма «Дни жатвы». Закат.

«В композиции кадра небо – один из главных героев. Внутрикадровая перспектива выстроена таким образом, что мы видим многие события на фоне неба, либо на фоне линии горизонта, отсюда ощущение бесконечного, безбрежного пространства, окружающего человека... Бегущие по небу облака, стога сена, саранча, закатный небосвод – каждый из этих кадров может быть самостоятельным произведением искусства. Зритель видит птиц среди колосьев пшеницы, кролика, табун лошадей – все это создает эмоциональный фон восприятия одухотворенного отношения к природе, которая своей красотой и гармонией красок противопоставлена тяжести и грубости человеческой жизни» [\[15, с.152\]](#). Природа олицетворяет красоту, гармонию и спокойствие мира, окружающего человека (рис.5, 6).



Рисунок 5. Кадр из фильма «Дни жатвы». Река.



Рисунок 6. Кадр из фильма «Дни жатвы». Мир природы.

«Ракурс съемки, как правило, низкий и крайне редко нейтральный или высокий. Низкий ракурс предоставляет возможность оператору выстроить внутрикадровую композицию таким образом, чтобы в перспективе зритель видел линию горизонта и небо. Красивое предзакатное небо и плывущие кучевые облака сопровождают действия героев практически на протяжении всего фильма. Доминирующее естественное освещение вечерних сумерек окрашивает все происходящее в крайне своеобразную цветовую палитру» [\[15, 153\]](#).

Цветовая антитеза как основной смыслообразующий концепт.

Повествовательное пространство в искусстве кино строится различно, в зависимости от подхода режиссера и художественного решения фильма. Основная идея и различные концептуальные аспекты формулируются в кино достаточно большим набором художественных приемов. Будучи синтетическим, аудиовизуальным искусством, кинематограф доносит до зрителя заложенные в фильмах концепции, используя многочисленные возможности языка кино. Лотман Ю. М. в работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» осмысляет различные аспекты эстетической концепции в кинематографе [\[16\]](#).

Драматургический уровень киноповествования, связанный с персонажами и их действиями, – это еще один уровень восприятия искусства кино, в котором нарратив – важнейшая смысловая часть наряду с визуальной структурой. В фильмах Т. Малика действия крайне мало и сами персонажи обрисованы достаточно схематично. Некоторые исследователи отмечают, размышляя об американском кинематографе, что многие персонажи однотипны. Например, Безенкова М. В., рассуждая о фильмах о Второй мировой войне, отмечает, что «трудно отделить персонажей "Тонкой красной линии" (Т. Малик) от героев фильма "Когда молчат фанфары" (Дж. Ирвин). Каждый из них, безусловно, живой человек, но он не может стать "героем того Времени", у него нет характера. Он лишь знак человека» [\[17, с.33\]](#). Аналогичное замечание применимо и к фильму «Дни жатвы».

Персонажи не отличаются наполненностью. Они выполняют другую задачу – иллюстрируют авторский замысел. Можно согласиться с мнением Михеевой Ю.В.:

«американский режиссер Терренс Малик откровенно, невзирая на возможное зрительское неприятие, использует в своих фильмах «высокий стиль» авторского высказывания. Признанный мастер независимого кино, имеющий философское образование и ведущий затворнический образ жизни..., Малик является примером метафизического мышления кинематографическими средствами, что выражается, прежде всего, в необыкновенной красоте и величии визуального ряда его картин» [\[8, с. 328-329\]](#).

Как отмечалось выше, эстетическая сторона фильмов Т. Малика привлекала и продолжает интересовать исследователей искусства кино. В то же время, если остановиться только на визуальной красоте образов, не оценивая интертекстуальные отсылки и «референциальную глубину», невозможно увидеть всей полноты замысла режиссера [\[3\]](#).

С точки зрения сюжета, перед нами банальная история: молодой человек, рабочий на сталелитейном заводе Билл (роль исполняет Ричард Гир) в результате ссоры на работе с бригадиром резко толкает его и он падает. Жив он или нет, зритель не знает. Но Билл вместе со своей сестрой Линдой (роль исполняет Линда Манц) и возлюбленной девушкой Эбби (роль исполняет Брук Адамс) немедленно уезжают из города, выдавая себя за брата и сестру. Они бегут неизвестно куда, у них нет средств к существованию, и поэтому они легко соглашаются на сезонную работу на фермере. Фермер (его имя не указывается, роль исполняет Сэм Шепард) живет один в большом доме, ведет замкнутый образ жизни. Молодая симпатичная девушка Эбби привлекает его внимание. Билл случайно узнает, что фермер неизлечимо болен, и предлагает Эбби ответить на его чувства. Состоялась свадьба. Эбби неплохо относится к фермеру, он начинает ей нравиться. Но их отношения с Биллом продолжаются, и когда фермер узнает об этом, возникает конфликт, в результате которого Билл убивает фермера. Не специально, фермер пришел с оружием, попытался напасть, в руках у Билла был инструмент, которым он работал, и он наносит смертельное ранение. Затем очередная попытка убежать от правосудия, которая заканчивается неудачно. Их нашли. Билл убит.

Нельзя не согласиться с исследователями, которые считают, что «Дни жатвы – это нечто гораздо большее, чем любовный треугольник на уровне мелодрамы, классовый антагонизм или вестерн [\[3\]](#). «Взаимодействие героев с природой и друг с другом иллюстрирует темы любви, утраты и духовного роста. Поэтическое повествование, голос за кадром и философские размышления героев изображают события глубоко личного и медитативного восприятия» [\[18, с.51\]](#).

Многослойный уровень концепции и экзистенциальное пространство фильма предполагают необходимость учитывать несколько компонентов: образы главных героев, образы природы, закадровый голос (постоянно присутствующий в работах Т. Малика), семантику заглавия и визуально-образный ряд. В рамках данной статьи не ставится задача осветить все смысловые компоненты, акцент переносится на колористическое решение.

В фильме очень мало действия и практически нет диалогов. Внимание зрителя с первых сцен до последних сконцентрировано на изобразительном решении. В каждой работе режиссера эстетическое пространство фильма становится основополагающим. Не случайно исследователи, анализирующие работы Т. Малика, порой останавливаются на символической или концептуальной трактовке всего колористического решения фильма или даже одного цвета. Например, Михеева Ю.В. в статье «Синий цветозвук в фильме: из глубины к свету» на примере фильма «Древо жизни» анализирует способы создания

цветозвукового кинообраза синего цвета в фильмах, в которых он становится не только определяющим в колористической палитре, но и важнейшим элементом, наряду со звуком и сложной звукозрительной семантической структурой. «В этом случае синий цвет, динамически изменяемый на экране и вступающий во взаимодействие со звуком, способствует воплощению смысловой многослойности драматургии картины и ее синестетическому восприятию зрителем» [\[8, 316\]](#). В фильме «Дни жатвы» синий также очень важен, но он является одним из компонентов в колористической палитре: желтая пшеница, зелень трав и деревьев, голубые облака и река, синие просторы, отражающие безграничные возможности мира природы. Синий – неотъемлемая часть природы, на фоне которой развиваются трагические события. Оттенки синего у Т. Малика, действительно, удивляют красотой и богатством красок (рис. 7).



Рисунок 7. Кадр из фильма «Дни жатвы». Синий.

Так как образы главных героев схематичны, их содержание раскрывается опосредовано, в первую очередь, через визуально-образный ряд. Фильмы Т. Малика похожи на греческую трагедию. В трагическом театре, как и у Т. Малика, действия одновременно сверхопределены и неоднозначны. Характер для греков – это судьба [\[3\]](#). Некая предопределенность заложена и в образах героев «Дней жатвы» социальным неравенством и условиями существования. Классовый конфликт, присутствуя в проблематике фильма, не является основополагающим. Билла нельзя считать «классовым бунтарем», который ненавидит богатых – ему слишком нравится их образ жизни [\[3\]](#).

Проблематика сложнее. Раскрытию проблемы способствует цветовая антитеза. Первые минуты фильма, которые показывают сталелитейный завод, погружают в атмосферу серо-коричневых оттенков, на фоне которых огонь печи становится агрессивно раздражающим. Искры, оранжево-красные сполохи, шум, отсутствие естественного света – все это делает атмосферу гнетущей и негативно воздействующей на людей. Усталый Билл забрасывает в топку уголь. Зритель практически не слышит разговор бригадира и Билла. И это не технический брак. Не важно, какие претензии они предъявляют друг другу. Важна атмосфера агрессии и раздражения, которая спровоцирована тяжелым трудом и самим окружающим пространством. Цветом и звуком. Зритель еще не знает, что может случиться трагедия, но весь звукозрительный ряд органично подводит к происходящему (рис.8).



Рисунок 8 . Кадр из фильма «Дни жатвы». Завод.

Все сцены, изображающие сталелитейный завод, выполнены именно в такой цветовой палитре. Мрачные оттенки коричневых тонов с огненными вспышками. Колористическое решение фильма резко меняется, когда герои уезжают из города. Для них наступает другое время. Появляется возможность все изменить в жизни. Цветовая палитра этих эпизодов совершенно иная. Доминирует природа, которая самодостаточна, гармонична и красива сама по себе. Не случайно, как обозначалось выше, большая часть сцен снималась на натуре при естественном освещении, чтобы ничто не мешало природе быть такой, какая она есть в реальной жизни.

Длинные планы, демонстрирующие зрителю красоту природы, делают повествование замедленным. На протяжении многих эпизодов фильма ничего не происходит. Главным действующим лицом является мир вокруг героев. Несмотря на тяжелый труд сезонных рабочих, нельзя сказать, что они несчастливы здесь. Природа все стабилизирует. В то же время можно согласиться с мыслью о том, что было бы ошибкой интерпретировать образы природы Т. Малика как доброжелательные или благотворные по отношению к человеку [3]. Природа гармонична сама по себе. Она неотъемлемая часть мира нашей планеты, возникла задолго до появления человека и может быть добра или жестока к людям. В зависимости от того, что человек делает в этом мире.

В фильмах Т. Малика природа не ортодоксальна. Она полна неожиданностей. Более точный перевод названия фильма – «Дни рая». Тяжелый труд сезонных рабочих, проживающих в деревянных бараках трудно назвать райским. Можно сделать вывод о том, что рай в данном контексте – это возможность стать другим, измениться внутренне, исправить ошибки. Зрителю помогает осмыслить историю героев закадровый голос. Сышен голос сестры Билла – Линды, которая рассказывает притчу об огне. Линда – подросток, ее рассказ наивен и прямолинеен. Но именно он выводит смыслообразующие концепты фильма на библейские аллюзии и образы огня.

Герои сбежали из города и едут на крыше поезда в неизвестность. Именно в это время звучит закадровый голос Линды. Она рассказывает о том, что земля будет охвачена пламенем, огонь придет со всех сторон, и все будет гореть в огне. Люди будут кричать, звать на помощь. Добрые люди спасутся, но тех, кто совершил плохие поступки, не услышат. Эта рассказанная девочкой история не вызывает никаких мрачных предчувствий у зрителя, так как цветовая палитра фильма в этот момент меняется. Мрачно-коричневые цветовые сочетания, иллюстрирующие сцены на заводе, и агрессивно-раздражающий свет огня остались в прошлом. Герои едут в будущее, создается ощущение, что природа к ним благоволит. Вокруг светлые, теплые радостные тона. Этот фрагмент должен дестабилизировать ощущения зрителей. В кинематографическом стиле Т. Малика нередко используется прием дестабилизации понимания происходящего и ожидаемых событий.

Повествовательное пространство основной части фильма наполнено небольшим количеством событий. Мир природы предоставляет героям второй шанс, возможность думать и принимать решения. Именно поэтому так мало действия. Их здесь никто не ищет. Они заработали деньги и могут начинать устраивать личную жизнь. Но желание получить обманом чужие деньги оказывается сильнее. Девушка Эбби, в которую влюбляется Фермер, не принимает самостоятельного решения. Она соглашается то с мнением Билла, то с желанием Фермера и отвечает ему взаимностью, то снова тайно встречается с Биллом. Этот персонаж скорее марионетка. Не случайно все акцентные кадры и крупные планы на фоне природы по большей части изображают Билла и

Фермера. Природа, которая является в этом фильме не просто фоном, помогает сосредоточиться на тех, от кого зависит исход событий. Это Билл и Фермер. Режиссер показывает многократно крупным планом их лица на фоне неба (рис.9, 10,11).



Рисунок 9 . Кадр из фильма «Дни жатвы». Билл (Ричард Гир).



Рисунок 10 . Кадр из фильма «Дни жатвы». Билл.



Рисунок 11 . Кадр из фильма «Дни жатвы». Фермер (Сэм Шепард).

Таких кадров достаточно много. Голубое небо помогает акцентировать внимание на эмоциях героев: задумчивость, радость, беспокойство. Умиротворенность и гармоничность природы обманчивы. Дни рая могут внезапно закончиться. Библейские аллюзии присутствуют в фильме многократно. Одна из самых считываемых – нашествие саранчи. В главе 10 библейской книги «Исход» рассказывается о том, как напала саранча на всю землю Египетскую и легла по всей стране в великом множестве, так как фараон не сдержал своего слова. Нашествие саранчи – это наказание. В фильме «Дни жатвы» не возможно однозначно сказать, кому предназначается это наказание. На первый взгляд, фермеру. Так как уничтожены его посевы пшеницы. С другой стороны, его вины нет в истории с Эбби. Он честен по отношению к ней. Однако, как отмечалось ранее, природа у Т.Малика не занимает чью-либо сторону в конфликте людей. Природа предоставляет шанс спастись всем и каждому и любого может наказать. Фермер не идеален. Он владеет полями пшеницы, для сбора которой приходится работать с утра до поздней ночи. Сезонные рабочие – это дешевая рабочая сила.

И даже в этой ситуации еще был выход. Они пробуют собрать и сжечь саранчу. Но герои не смогли справиться с эмоциями. Снова агрессия и раздражение, вызванные саранчой и спровоцированные огнем. Как и Билл, который на заводе, под действием усталости и агрессивности окружающей среды, ввязывается в драку. Фермер, спасая пшеницу от

саранчи, которую собирают и сжигают на кострах, в какой-то момент не выдерживает агрессивного воздействия огня и всей ситуации в целом, не справившись со своими эмоциями, – поджигает поля. Он узнал об изменениях Эбби. Композиция развивается циклично. Колористическое решение практически идентично. Те же мрачные коричневые оттенки и агрессивное пламя огня (рис.12).



Рисунок 12 . Кадр из фильма «Дни жатвы». Огонь.

Цветовая антитеза работает в данном фильме как один из основных смыслообразующих концептов. Красное и коричневое колористическое решение кадров, в которых представлен сталелитейный завод и пожар на полях фермы, олицетворяет темные стороны состояния души человека. Антитеза представлена не только на уровне цвета, но и на уровне психологической наполняемости образов. Билл и Фермер не антиподы. Их конфликт во многом предопределен. Притча, которая звучит как закадровый голос Линды, забывается зрителем и всплывает в памяти только тогда, когда все поля реально охвачены пламенем и огонь занимает все пространство в кадре. Возникает ощущение, что он действительно со всех сторон. И тогда встает вопрос, кто может быть спасен, а кто нет? Биллу и Фермеру спастись уже нет возможности. Их поступки не позволяют им избежать наказания. В аспекте однозначного толкования притчи невозможно разделить людей на «добрых и недобрых», «хороших и плохих». В данном контексте не ставится задачи соразмерить вину и наказание героев. Они становятся жертвами либо своих амбиций, либо жадности, либо ревности и несдержанности. Появляется саранча, за ней приходит огонь, и гармоничное равновесие в природе рушится. «Дни рая» для героев закончились.

Композиция развивается циклично. Персонажи вновь вынуждены бежать. И снова, как в начале фильма, колористическое решение сцен меняется. Огонь потушен, природа пришла в равновесие. Перед зрителем вновь красивые пейзажи, погружающие в состояние спокойствия. Но это не состояние персонажей – они беглецы, которых преследуют. Это состояние мира вокруг. Антитеза присутствует в этих кадрах более явно. Беспокойство и переживания героев контрастируют с гармонией мира вокруг. Природе нет больше дела до трех скрывающихся беглецов. Мир продолжает жить своей жизнью. Природа дала им шанс, которым они не сумели воспользоваться, и их судьба ее больше не волнует. Они изгнаны из рая.

Заключение

Фильмы Т. Малика представляют собой своеобразную попытку кинематографическими средствами изобразить глубину метафизического мышления режиссера-философа. Эстетическая сторона его работ продолжает удивлять и завораживать зрителя красотой кадров и продуманной до мельчайших деталей внутrikадровой композицией. Символическое наполнение колористического решения и детальная проработка световой палитры – все это часть режиссерского замысла, раскрывающего различные аспекты взаимоотношений природы и человека на уровне экзистенциального миропонимания. Отсутствие динамического сюжета, некая однозначность и предопределенность образов

необходимы режиссеру, чтобы сконцентрировать внимание зрителя не только на личных переживаниях героев, сколько на осознании и осмыслиении их поступков и миропорядка в целом. Мысли и идеи в искусстве кино выражать намного труднее, чем, например, в литературном произведении. Семиотика кино сложнее воспринимается и считывается зрителем, поэтому многие режиссеры пытаются найти свои художественные решения для представления замысла. Для Т. Малика способом отображения режиссерской концепции становится цветовая палитра. В частности, в фильме «Дни жатвы» колористическое решение и антитеза на уровне цветового контраста отдельных сцен позволяют зрителю помочь погрузиться в осмысливание авторской концепции фильма.

Библиография

1. Ерофеева К. Л. Владимир Соловьев о назначении искусства: актуальные аспекты // Интерактивная наука. 2020. № 4 (50). С. 11-17. DOI: 10.21661/r-530868. EDN: UNMLWP.
2. Terrence Malick: Hollywood's poet returns. URL: <https://www.telegraph.co.uk/>.
3. Tucker Thomas, Kendall Stuart. Terrence Malick: film and philosophy. Bloomsbury Academic, 2011. 240 с.
4. Гете И. В. К учению о цвете (хроматика) // Гете И. В. Избранные сочинения по естествознанию / Перевод И. И. Канаева. Л.: АН СССР, 1957. С. 101-139.
5. Кандинский В. О духовном в искусстве / Перевод А. Лисовского. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1967. 160 с.
6. Misek R. Chromatic Cinema: A History of Screen Color. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010. 227 р.
7. Wells A. The Use of Colour in Cinematography: Storytelling & Genre. SAE Institute Oxford, 2015. 74 р.
8. Михеева Ю. В. Синий цветозвук в фильме: из глубины к свету // Художественная культура. 2022. № 3. С. 308-335. DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-308-335. EDN: JURQKQ.
9. Познин В. Ф. Цвет как элемент драматургии фильма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. Т. 11. Вып. № 3. С. 410-436. DOI: 10.21638/spbu15.2021.304. EDN: FAYOLN.
10. Быкова Н.И. Цвет как смыслообразующий концепт фильма Чжана Имоу «Герой» // Философия и культура. 2023. № 5. С. 74-86. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.5.40814 EDN: QDQKFE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40814
11. Быкова Н.И. Колористическое решение фильма Бернардо Бертолуччи «Последний император» // Философия и культура. 2023. № 6. С. 89-102. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.6.43442 EDN: HHAOSE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43442
12. Chiramuuta M., Kingdom F. A. The Uses of Colour Vision: Ornamental, Practical, and Theoretical // Minds & Machines. 2015. Т. 25. № 2. С. 213-229. DOI: 10.1007/s11023-015-9364-z. EDN: UVMKWT.
13. Быкова Н.И. Амбивалентность восприятия цветовой палитры в романе Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» и колористического решения в одноименных экранизациях // Философия и культура. 2024. № 4. С. 45-62. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.4.70458 EDN: VTCAIZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70458
14. Тарковский А. А. Уроки режиссуры: учебное пособие. М., 1993. 93 с.
15. Быкова Н. И. Основы теории кино: в 3 ч. Часть 2. Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та, 2018. 160 с.
16. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. 138 с.
17. Безенкова М.В. Становление канонических элементов в российском кинематографе

первого десятилетия XXI века // Человек и культура. 2019. № 4. С. 26-37. DOI: 10.25136/2409-8744.2019.4.30506 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30506

18. Аспандиярқызы Ч., Чеснова О. А. Отражение реальности в аспекте онтологических концепций в мировом кино // Arts Academy. 2024. № 2. С. 29-56.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В журнал «Философия и культура» автор представил свою статью «Цветовая антитеза как один из основных смыслообразующих концептов фильма Терренса Малика «Дни жатвы»», в которой проведено исследование выразительных средств, применяемых автором для отображения философской концепции своего произведения.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что семиотика кино сложнее воспринимается и считывается зрителем, поэтому многие режиссеры пытаются найти свои художественные решения для представления замысла. Для Т. Малика способом отображения режиссерской концепции становится цветовая палитра, его фильмы представляют собой своеобразную попытку кинематографическими средствами изобразить глубину метафизического мышления режиссера-философа. Символическое наполнение колористического решения и детальная проработка световой палитры – все это часть режиссерского замысла, раскрывающего различные аспекты взаимоотношений природы и человека на уровне экзистенциального миропонимания.

Актуальность темы исследования определяется комплексом факторов. Во-первых, так как искусство кино является сравнительно молодым видом искусства, далеко не все фильмы отличаются глубиной замысла и высокохудожественным эстетическим решением. Во-вторых, искусство кино – это аудиовизуальное искусство, поэтому визуальный ряд, в первую очередь, цвет и свет – это важнейшие составляющие компоненты киноэстетики.

Цель данного исследования – изучение философской концепции фильма Т. Малика «Дни жатвы». Методология исследования опирается на сравнительно-исторический подход к осмыслинию использования цвета и света в искусстве кино и анализ цветовой партитуры и семантической структуры фильма, сочетающиеся с уникальным художественным решением. Теоретическим обоснованием послужили труды таких классических и современных исследователей как Лотман Ю.М., Гете И.В., Безенкова М.В., Быкова Н.И. и др. Эмпирическим материалом выступает фильм Т. Малика «Дни жатвы», так как в нем, по мнению автора, колористическое решение и антитеза на уровне цветового контраста отдельных сцен позволяют зрителю помочь погрузиться в осмысление авторской концепции фильма.

Проведя анализ научной обоснованности проблематики, автор отмечает значительный интерес научного сообщества к проблеме цветовой символике и колористике. Вместе с тем автор отмечает, что творчество Т. Малика малоизвестно отечественному зрителю, в научной литературе чаще всего упоминаются художественные составляющие его работ, в то время как многие концептуальные и философские идеи остаются неизученными. Научная новизна данного исследования и заключается в исследовании философско-семиотического обоснования творчества режиссера.

Проведя детальное исследование сюжета, визуального ряда, актерской игры и выразительных средств фильма «Дни жатвы», автор приходит к заключению, что цветовая антитеза работает в данном фильме как один из основных смыслообразующих концептов. Так, красное и коричневое колористическое решение кадров, в которых

представлен сталелитейный завод и пожар на полях фермы, олицетворяет темные стороны состояния души человека. Антитеза представлена не только на уровне цвета, но и на уровне психологической наполняемости образов.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение уникального стиля творца и характеризующих его выразительных средств представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 18 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Текст статьи выдержан в научном стиле.

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

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Лю Т. Экофеминизм в «Дао Дэ Цзин»: природная символика, гендерная критика и культурное переосмысление // Философия и культура. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.4.74236 EDN: NVQRID URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74236

Экофеминизм в «Дао Дэ Цзин»: природная символика, гендерная критика и культурное переосмысление**Лю Таожань**

аспирант; институт философии; Санкт-Петербургский государственный университет

Россия, г. Санкт-Петербург, Василеостровский р-н, 11-я линия, дом 34/47, к 21.

✉ st108348@student.spbu.ru[Статья из рубрики "Философия культуры"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0757.2025.4.74236

EDN:

NVQRID

Дата направления статьи в редакцию:

25-04-2025

Дата публикации:

02-05-2025

Аннотация: Предметом настоящего исследования является философская и культурная презентация женского начала в трактате «Дао дэ цзин» Лао-цзы, рассмотренная в интердисциплинарной перспективе, объединяющей подходы феминистской теории инаковости и экологического феминизма. Особое внимание уделяется анализу гендерной символики — образов матери, самки, мягкости — и их философскому значению в структуре даосской мысли. Исследование направлено на выявление скрытых механизмов символического возвышения и одновременно маргинализации женского начала, а также на осмысление того, как подобная символика влияет на представление о субъекте, природе и власти. Работа ставит целью интерпретацию женских образов не как риторических приёмов, а как ключевых элементов онтологической и этической модели, предложенной Лао-цзы. Исследование основано на междисциплинарном

подходе, сочетающем текстуальный анализ трактата «Дао дэ цзин» с инструментарием феминистской философии, герменевтики и сравнительной культурологии. Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые проводится комплексный анализ трактата «Дао дэ цзин» в свете феминистской теории другости и экологического феминизма с акцентом на гендерную символику и философское осмысление женского начала. Исследование демонстрирует, что женские образы в даосской мысли выполняют не только метафорическую, но и онтологическую функцию, предлагая альтернативную модель силы, основанную на текучести, мягкости и способности к поддержанию гармонии. Вместе с тем выявляется внутреннее противоречие между символическим возвышением женского начала и фактическим исключением женщины как исторического субъекта. Сделанный вывод подчёркивает необходимость критического переосмысливания подобных образов в межкультурной перспективе, а также их потенциал для формирования новой этики ненасилия, сопричастности и равенства.

Ключевые слова:

Дао Дэ Цзин, Лао-цзы, Даосская мысль, Экофеминизм, Гендерная символика, Критика патриархата, Природа и гендер, Недуалистическая онтология, Материнская метафора, Культурная интертекстуальность

«Дао дэ цзин», как классический текст китайской философии, в последние годы вызывает всё больший интерес в глобальном феминистском контексте благодаря содержащейся в нём идее иньской мягкости и представленным в нём гендерным образам. Исследователи в различных научных традициях — философской, культурологической и экологической — ведут активные исследования, анализируя метафоры материнского, мягкого, женственного в учении Лао-цзы.

В российском китаеведении показательной является работа Торчинова^[1]. Он подробно рассматривает гендерную символику в «Дао дэ цзин», отмечая, что Дао часто уподобляется женскому началу с материнской сущностью — например, образу таинственной самки (玄牝), символизирующей источник жизни и вместелище. По мнению Толчинова, идеальный образ мудреца воплощает андрогинную гармонию мужского и женского начал. В то же время Лукьянов^[2] в работе 1994 года, несмотря на то что интерпретирует Дао как вселенскую утробу и использует в переводе понятие утроба, не развивает философский анализ женских образов.

В китайском академическом сообществе Чжан Цзайлинь^[3] называет Лао-цзы одним из первых мыслителей, выразивших идеи, близкие к феминистским. С опорой на концепцию «воплощённого Пути» он раскрывает философскую значимость женственных качеств. Хэ Пэйин^[4] проводит детальный текстуальный анализ, демонстрируя, как Лао-цзы переосмысливает традиционно негативно окрашенные понятия — такие как мягкость (柔) и самка (牝) — придавая им положительное значение и подрывая господствующий мужественный гендерный порядок. Учёная подчёркивает, что Лао-цзы выступает за возможность достижения святости независимо от пола. В то же время Лю Сяогань^[5] придерживается более сдержанной позиции: он предостерегает от чрезмерной проекции современных феминистских идей на древний текст и подчёркивает важность интерпретации символов иньской силы в контексте соответствующей исторической эпохи, а не как выражения идеологии гендерного равенства.

В западной феминистской философии даосская мысль также интерпретируется как альтернатива патриархальному онтологическому дискурсу. Французская исследовательница Люсь Иригарей^[6] в книге «Между Востоком и Западом» критикует мужской уклон западной концепции единого субъекта и, опираясь на философию Инь в «Дао дэ цзин», предлагает модель гендерных отношений, основанную на признании различий и взаимодополнительности. Такой подход способствует этическому переосмыслению философии в межкультурной перспективе. Вэй Цинци^[7], развивая идеи экофеминизма, отмечает, что понятие Инь в даосизме, а также образы таинственной самки (玄牝) и бог плодородия (谷神), формируют основу для развития целостного китайского экологического феминизма. Эта линия размышлений не только отвечает на критику логики покорения природы, но и раскрывает теоретический потенциал феминизированной этики заботы в условиях глобального экологического кризиса.

«Дао Дэ Цзин» и экологический феминизм

«Дао Дэ Цзин» был создан в конце эпохи Чжоу (V век до н. э.), в период глубоких социальных потрясений, сопровождавшихся распадом ритуальных норм и частыми военными конфликтами. В это время политическая логика, основанная на стремлении к власти, установлении порядка и завоеваниях, лишь усиливала общественное неравновесие. Именно в ответ на эти вызовы Лао-цзы предложил философию Дао как естественного Пути, превосходящего борьбу за господство. Он выдвинул идею следования естественному ходу вещей, противопоставляя её вмешательству человека в естественный порядок мира.

Культурные корни даосской философии уходят в глубину первобытных религиозных верований, сложившихся в эпоху матриархальных родовых общин. Эти ранние практики включали культивирование природы и плодородия, обряды, связанные с почитанием предков, тотемизм и веру в природных духов. Наиболее характерным элементом этих верований было почитание женского начала как источника жизни и продолжения рода^[8].

«Дао Дэ Цзин» возник как философский ответ на переизбыток цивилизационного развития и застой иерархических структур. На фоне войн, социального разлада и разрушения устоявшегося порядка Лао-цзы сформулировал учение недеяния как реакцию на кризис социальной организации и попытку переосмысления жизненных ориентиров.

Экологический феминизм, или экофеминизм (от англ. *ecological feminism, ecofeminism*), — концепция, которую нередко рассматривают как современное выражение древней мудрости. Он сформировался на пересечении феминистских, антивоенных и экологических движений в конце 1970-х и в начале 1980-х гг^[9].

В рамках второй волны феминизма, сосредоточенной на вопросах семьи, труда и телесной автономии, феминистские исследовательницы обратили внимание на то, как традиционные культурные представления связывают женщину с природой: природа воспринимается как женская, а женское — как природное.

Книга Рэйчел Карсон «Безмолвная весна», опубликованная в 1962 году, привлекла широкое внимание к проблеме разрушения окружающей среды^[10]. Параллель между уязвимостью природы и женским телом постепенно стала одной из ключевых тем в экологическом феминизме. Франсуаза д'Обонн в 1974 году ввела в научный оборот термин «экологический феминизм». В своей работе *Le Féminisme ou la Mort* («Женщины и экологическое будущее») она утверждала, что капитализм, основанный на мужском

контrole над производством, одновременно угнетает женщин и разрушает природу. Учёная призвала женщин к ведущей роли в глобальном экологическом преобразовании^[11].

Несмотря на существенные различия в исторических и культурных контекстах, и даосская философия, и экологический феминизм опираются на критический анализ господствующих систем власти и направлены на переосмысление отношений между человеком, природой и обществом. В ответ на кризис культурных моделей своей эпохи они предложили альтернативные философские подходы, основанные на гибкости, текучести и отказе от жёсткой иерархии.

Природа и гендерная символика в трактате «Дао дэ цзин»

В китайской философской традиции трактат «Дао дэ цзин» объединяет взгляды на природу и гендерную символику в уникальном единстве. Дао представляется как первооснова и источник всех вещей — лишённый формы и имени, проявляющийся спонтанно и самостоятельно. Такое понимание природы заметно отличается от западной традиции, ориентированной на её подчинение и контроль. В противоположность этому, даосское учение подчёркивает ценность мягкой внутренней силы, способной преодолевать и уравновешивать жёсткость.

В трактате природа, связанная с понятием естественного недеяния, предстаёт не только как первооснова мироздания, но и как высший ориентир для жизненных ценностей. Понятие недеяния вовсе не означает бездействие или пассивность — напротив, оно подразумевает понимание меры: что следует делать и от чего воздержаться, — в согласии с естественным порядком и без излишнего вмешательства^[12].

Осмысление природы в трактате «Дао дэ цзин» основано на представлении о Дао как неделимой основе бытия. Оно включает два полярных начала — инь и ян, чьё взаимодействие обеспечивает гармонию мира. Все существа, следуя за инь, стремятся к ян, и именно в этом динамическом равновесии рождается космос как упорядоченное целое. Лао-цзы описывает Дао как изначальную силу, из которой возникают все вещи, а природа — одно из его первичных проявлений.

В двадцать пятой главе трактата говорится: человек должен следовать примеру Земли, которая бескорыстно носит и поддерживает всё существующее; Земля — подражать Небу, беспристрастно охватывающему всё светом; Небо — следовать Великому Пути, распространяющемуся на всё без исключения; а сам Путь — подражать Природе, которая бескорыстно рождает и преобразует все существа^[13]. Таким образом подчёркивается, что Дао действует спонтанно и без внешнего принуждения, позволяя явлениям свободно развиваться, изменяться и возвращаться к своим истокам.

В этом контексте природа в трактате «Дао дэ цзин» предстаёт не как неизменная объективная реальность, а как динамический процесс, подчинённый законам саморегуляции и внутреннего развития. Воля человека в этом процессе занимает второстепенное место, а его действия соотносятся с естественными ритмами бытия. Путь недеяния — это выражение мудрости, основанной на следовании ходу событий, гибкости и способности адаптироваться к изменениям. Возникающий при этом порядок устанавливается не через контроль, подавление или преднамеренное планирование, а через согласие с внутренними закономерностями вещей, которые естественным образом приходят к равновесию.

В мировоззрении Лао-цзы всё сущее рождается из Дао, осуществляющего себя через принцип недеяния. Оно создаёт и поддерживает мир без насилия и стремления к господству. Это созидание охватывает не только физическую, но и онтологическую сферу, отражая непрерывный процесс бытия. В трактате «Дао дэ цзин» описывается модель мира, основанная на взаимосвязанности, ненасилии и саморазвёртывании природного порядка.

Гендерная символика в «Дао дэ цзин» неразрывно связана с даосским представлением о природе. Лао-цзы использует образ женщины как метафору, раскрывающую ключевые свойства Дао — мягкость, скрытую силу и способность питать. Женское начало в тексте предстаёт как символ животворящего источника, обеспечивающего непрерывность круговорота всего сущего.

Особая роль в описании Дао отводится женскому принципу. Лао-цзы использует образы матери (母) и самки (牝) для обозначения первоосновы бытия^[13]. Эти термины, неоднократно встречающиеся в тексте, символизируют силу зарождения и питания. В главах первой, двадцать пятой и пятьдесят второй они выступают как образы космического начала, а в шестой главе говорится: «тайная женская сущность — это корень Неба и Земли» (玄牝之门,是谓天地之根)^[13]. Этот поэтический образ подчёркивает тождество Дао и женского начала, указывая на его жизнетворный потенциал, питающую силу и устойчивость как основу всего существующего.

Символическая система гендера в трактате «Дао дэ цзин» не сводится к воспеванию женственности или материнства. Образы женщин служат средством философского выражения альтернативного понимания силы, бытия и взаимоотношений. В даосском представлении о мире мягкость и кажущаяся слабость трактуются не как признак уязвимости, а как выражение глубинной мудрости и способности к гибкости и приспособляемости.

В сорок третьей главе говорится: «Самое мягкое в мире преодолевает самое твёрдое» (天下之至柔, 驰骋天下之至坚)^[13]. А в шестьдесят первой главе подчёркивается: «Женское начало, находясь в состоянии покоя, побеждает мужское, потому что занимает низкое, мягкое положение» (牝常以静胜牡, 以静为下)^[13]. Эти образы и утверждения противостоят укоренившимся представлениям о силе как доминировании и насилии, предлагая взамен ценности невмешательства, уступчивости и внутренней устойчивости.

Такой пересмотр ценностей противостоит доминирующему культурным парадигмам, основанным на силе, агрессии и стремлении к господству. В философии Лао-цзы подлинная устойчивость достигается не путём подавления, а посредством принятия, гибкости и согласия с естественным ходом бытия.

Женские метафоры, представленные в тексте, не являются лишь риторическим приёмом: они глубоко встроены в онтологическую и аксиологическую структуру Дао. Эти образы раскрывают философские ресурсы, позволяющие переосмыслить властные отношения и утвердить идеал гибкого и заботливого сосуществования — в духе ключевых ценностей экологического феминизма.

С более широкой перспективы концепция природы и гендерная символика, представленные в трактате «Дао дэ цзин», раскрывают глубокий потенциал для экологической философии. Даосское мировоззрение подчёркивает неразрывную связь человека и природы, тем самым формируя критику антропоцентризма и логики господства над окружающим миром. Вместе с тем возвышение женского начала

утверждает ценности мягкости, жизнетворности и взаимосвязанности как основу мирного сосуществования.

Эти идеи во многомозвучны ключевым положениям современного экофеминизма. Они демонстрируют сходство в восприятии природы, власти и этических норм, открывая пространство для философского диалога между древней китайской мыслью и современными экологическими теориями.

Экологический феминизм: к восстановлению позитивной связи между женским и природным

Различие и множественность рассматриваются как фундаментальные принципы устройства природы, мира, человека и социальных отношений, а также культурного и духовного взаимодействия [\[14\]](#). Экофеминизм настаивает на необходимости пересмотра отношений между человеком и природой, индивидуумом и другим — на основе уважения к различию, признания уязвимости и взаимной сопричастности.

Вторая и третья волны феминизма не только способствовали развитию исследований в экологической и других смежных областях, но и выявили ключевую взаимосвязь между гендерными проблемами и состоянием окружающей среды. Последствия климатических изменений особенно остро сказываются на положении женщин, прежде всего в развивающихся странах, где они в значительной степени зависят от сельского хозяйства, имеют ограниченный доступ к правам и чаще подвергаются насилию [\[15\]](#).

С точки зрения экологического феминизма, эксплуатация природы и угнетение женщин не являются изолированными явлениями, а происходят из единой логики доминирования, укоренённой в структурах андроцентризма и антропоцентризма.

Экологический феминизм в первую очередь критикует мужской центризм. На протяжении длительного времени патриархальная культура связывала мужчин с культурой, разумом и технологическим развитием, тогда как женщин — с природой, телесностью и эмоциями, тем самым закрепляя представление о естественности их подчинённого положения [\[16\]](#). С точки зрения экологического феминизма, такая культурная конструкция не только служит идеологической основой гендерного неравенства, но и одновременно оправдывает подчинение природы, усиливая взаимосвязанную систему угнетения [\[17\]](#).

Экологический феминизм подвергает жёсткой критике антропоцентризм. С этой точки зрения природа рассматривается как лишённый собственной ценности ресурс, предназначенный для эксплуатации в интересах человека. Подобное понимание отражает логику инструментального разума, тесно связанную с капиталистической экономикой, колониальной экспансией и вызванными ими экологическими разрушениями.

Вандана Шива подчёркивает, что союз капиталистической системы с научным рационализмом ведёт не только к разрушению природы, но и к усилению угнетения женщин, особенно в странах глобального Юга, где женщины наиболее уязвимы перед лицом экологических угроз [\[18\]](#).

Исходя из критики как андроцентризма, так и антропоцентризма, экологический феминизм предлагает модель позитивного культурного переосмысливания через восстановление связи между женщинами и природой. Эта стратегия не предполагает простого возврата к традиционным натуралистическим взглядам, а направлена на

сопротивление угнетательным структурам посредством выявления таких общих черт, как генеративность, текучесть и многообразие, присущие как женскому, так и природному началам.

В то же время экологический феминизм отвергает упрощённое представление о естественной связи женщины с природой как якобы биологически заданной. Как подчёркивает Карен Уоррен, ключевая проблема заключается не в том, ближе ли женщина к природе по своей сути, а в том, как общество формирует и использует этот образ для воспроизведения угнетения^[19].

Следовательно, реконструкция, предлагаемая экологическим феминизмом, состоит в критическом пересмотре культурных моделей, направленном не на закрепление стереотипов, а на утверждение ценностей жизненной креативности, текучести и взаимосвязанности — как основ для равноправного сосуществования^[20].

Существует глубокая связь между подчинением женщин и эксплуатацией природы. Эти явления коренятся в патриархальных идеологических парадигмах, которые призывают природу, отводя ей подчинённое место по отношению к культуре. Поскольку женщины традиционно ассоциируются с природой, их статус также оказывается заниженным, тогда как мужчины, соотносимые с культурой, наделяются превосходством^[21].

Экофеминистские исследовательницы подчёркивают, что ключевые институты западной цивилизации — от религии и права до экономики и науки — исторически формировались в интересах патриархального господства, закреплённого как первичный политический порядок мира^[9]. Угнетение женщин и разрушение природы в современном обществе происходят в рамках единой бинарной логики — логики доминирования, основанной на противопоставлении и иерархии. В этой системе и природа, и женщины оказываются на позиции другого, подвергаясь инструментализации, маргинализации и подчинению мужскому центризму и властным структурам.

Экологический феминизм предлагает альтернативное мировоззрение, основанное на признании взаимосвязанности всех форм жизни. В этой перспективе природа и культура, чувства и разум, женщины и мужчины больше не рассматриваются как противоположные и взаимоотрицающие категории. Напротив, они интерпретируются как взаимопроникающие, сосуществующие и взаимно формирующие целостную систему. Экофеминизм указывает, что реальность нашего ограниченного мира, ограниченного женского органического тела, а также тел других животных подвергается идеалистической трансценденции. Женственность всегда была и остаётся особым человеческим отношением к органическому телу^[17]. Через деконструкцию бинарных противоположностей экофеминизм не только выявляет общие корни угнетения женщин и природы, но и прокладывает философский путь к построению более инклюзивной, экологически ориентированной и недуалистической онтологии мышления.

Интертекстуальность и переосмысление «Дао дэ цзин» с позиции экологического феминизма

Продвигаемое экологическим феминизмом сближение женщины и природы находит концептуальный отклик в даосской идее единства человека и природы (天人合一)^[22]. Даосская традиция, оперируя женскими образами для выражения непрерывности, питательной силы и инклюзивности Дао, предлагает альтернативную космологическую модель, в которой женщина и природа наделяются активным созидающим потенциалом. В то же время в «Дао Дэ Цзин» подчёркивается «мягкость и слабость

превосходят жёсткость и силу», а также «не стремящийся к победе — побеждает»[\[12\]](#). Эти образы восхваляют текучесть, гибкость и созидательный принцип, противопоставляемый насилию и принуждению.

Мягкость в этом контексте интерпретируется не как слабость, а как выражение глубинной жизненной мудрости, способной преодолевать сопротивление благодаря способности к изменению. Тем самым под сомнение ставятся традиционные представления о жизни как о борьбе, контроле и господстве.

Аналогичным образом Вал Пламвуд отмечает, что в культуре, сформированной патриархальным мышлением, и женщины, и природа оказываются помещёнными в позицию другого. Их символически отождествляют с кротостью, заботой, покорностью и иррациональностью[\[23\]](#). Однако в «Дао дэ цзин» высокая оценка мягкого и женского подрывает подобную девальвирующую символическую логику. Здесь мягкость не воспринимается как слабость, а понимается как путь космического равновесия; женское начало не противопоставляется мужскому как подчинённое, а выступает как ключевая сила, поддерживающая гармонию.

Кроме того, и в трактате «Дао Дэ Цзин», и в экологическом феминизме отражается сходная мировоззренческая установка, основанная на принципе взаимозависимости. В даосской мысли весь мир осмысляется как целостная, динамично изменяющаяся система, в которой все элементы находятся во взаимосвязи. Это предполагает отказ от статической и иерархической концепции сущности в пользу представления о текучести и сопричастности.

Аналогичным образом, экологический феминизм утверждает, что человек, природа, женщины и окружающая среда формируют единую взаимоподдерживающую сеть жизни, противопоставляемую фрагментарным и иерархическим моделям мышления. Акцент на взаимозависимости, генеративности и целостности объединяет оба подхода в критике редукционистских знаний и стремлении к переосмыслению господствующих парадигм в различных культурных и цивилизационных контекстах.

Следует подчеркнуть несмотря на то что и природа, и женщина в рамках мужского центризма систематически конструируются как подчинённые другие — объекты доминирования, использования и представления [\[23\]](#), их автоматическое отождествление в аналитике не является безусловно продуктивным. Именно потому, что в символическом порядке они часто сливаются в единый абстрактный образ мягкого другого, наделённого такими добродетелями, как забота, терпимость и безвредность, у них одновременно отнимается право на субъектность и на выражение собственного исторического опыта.

Грета Гаард в этом контексте вводит понятие двойной другости, под которым понимается не только символическое идеализирование женщины и природы как другого, но и фактическое сокрытие двойного угнетения в социальных структурах: с одной стороны, женщина приижается патриархальным порядком как природное существо, с другой — лицемерно возвышается в дискурсах экологии и морали[\[24\]](#).

Если обратиться к «Дао дэ цзин», становится очевидным, что тесная символическая связь между природой и женским на первый взгляд может восприниматься как философское утверждение ценности женского и природного начал. Формулы вроде женские качества способны превзойти мужские, и мягкость побеждает твёрдость, подчёркивают значимость женственности как источника жизненной силы и космического равновесия.

Однако именно в этом символическом возвышении заключён парадокс: женщина оказывается глубоко символизированной и космологизированной, получая метафизическую легитимацию как воплощение Дао, но при этом исключается из конкретного социального и исторического контекста как деятельный субъект.

Такое символическое наделение властью маскирует механизм культурного исключения: сакрализируя женщину как порождающую природу или нежную мать, оно закрепляет за ней нормативную социальную роль и моральные ожидания. Таким образом, символическое слияние женщины и природы в «Дао дэ цзин» является одновременно философским возвышением и политическим затемнением. Преодоление этой структуры двойной другости требует не только освобождения женского начала из символического порядка, но и восстановления женщины в качестве полноправного субъекта — как исторического, так и этического.

Заключение

Анализ трактата «Дао дэ цзин» сквозь призму экологического феминизма выявляет значительные концептуальные пересечения между даосской философией и критикой современных иерархических моделей мышления. В центре обоих подходов — стремление преодолеть бинарные оппозиции и акцент на взаимозависимость всех форм жизни. Женские образы, представленные в тексте — мать, самка, таинственная женская сущность, — выступают не просто символами, а ключевыми элементами философской онтологии, раскрывающей мягкость, порождающую силу, и текучесть как принципы гармонии.

Даосское понимание природы как саморегулирующейся и спонтанной системы вступает в резонанс с экофеминистской критикой антропоцентризма. Женское начало в трактате связано не с подчинением, а с жизнетворной активностью и устойчивостью. Подобная переоценка символических ролей предлагает альтернативную модель силы — не как подавления, а как способности к сохранению и преобразованию.

Вместе с тем при всей философской глубине даосской символики возникает вопрос о сохранении субъектности женщины вне рамок метафоры. Когда женское начало полностью сливаются с образом Дао, оно рискует утратить конкретность исторического и социального опыта. В этом контексте важно различать символическое возвышение и реальное включение женщины как этического и политического субъекта.

Несмотря на эти напряжения, даосская философия представляет собой продуктивную основу для критического пересмотра культурных установок. Её идеи — непротивление, уважение к естественному порядку, отказ от насилия — сохраняют актуальность в условиях экологического и гуманитарного кризиса. Диалог между «Дао дэ цзин» и экофеминистской теорией открывает перспективу нового этического мышления — устойчивого, неиерархического и инклюзивного.

Библиография

1. Торчинов Е. А. Даосизм: опыт историко-религиоведческого описания. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. 309 с.
2. Лукьянов А. Е. Начало древнекитайской философии: "И цзин", "Дао дэ цзин", "Лунь юй": перевод с древнекитайского. М.: Радикс, 1994. 113 с. EDN: ZNXJBE.
3. Чжан Ц. Лаоцзы - первый феминист в истории человечества? Женские черты в "Дао дэ цзин" в перспективе тела и Пути // Вестник Северо-Западного университета. Серия: философия и общественные науки. 2010. № 4. С. 13-20.

4. Хэ П. Гендерная концепция и образ женственности в "Дао дэ цзин" // Ежеквартальный журнал по гендерному равенству в образовании. 2021. № 1. С. 78-84.
5. Лю С. Проблемы интерпретации женских метафор в "Дао дэ цзин" // Сборник китайской литературы и философии Института Синики. 2003. № 23. С. 186-203.
6. Иригаре Л. Между Востоком и Западом: от уникальности к сообществу. Нью-Йорк: Издательство Колумбийского университета, 2002. 208 с.
7. Вэй Ц. Путь инь: китайская конструкция экофеминизма в межкультурном контексте // Междисциплинарные исследования в литературе и окружающей среде. 2014. Т. 21, № 4. С. 749-765.
8. Ху Ф. Общая теория даосизма. Пекин: Издательство общественных наук, 2004. 506 с.
9. Саллех А. Экофеминистская стратегия: политика сохранения жизни на Земле // Дискурс-Пи. 2022. Т. 19, № 1. С. 62-83. DOI: 10.17506/18179568_2022_19_1_62. EDN: YHDRJA.
10. Карсон Р. Безмолвная весна. М.: Прогресс, 1965. 216 с.
11. д'Обонн Ф. Феминизм или смерть: как женское движение может спасти планету. Лондон: Версо, 2022. 352 с.
12. Юй Ц. Женственность в даосской философии и её современное значение // Журнал Шаньдунского женского колледжа. 2004. № 3. С. 50-53.
13. Ван Б. Комментарий к "Дао дэ цзин" Лаоцзы / под ред. Лу Юйли. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2011. 217 с.
14. Алещенко И. Г. Гендерная асимметрия в обществе: социально-философский анализ // Мировоззренческие основания культуры современной России: сб. науч. тр. XIII Междунар. науч. конф., Магнитогорск, 19-20 мая 2022 г. / под ред. В. А. Жилиной. Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, 2022. С. 158-165. EDN: VPYRYQ.
15. Ковалев Ю. Ю., Яковлева П. С. Гендер и устойчивость: эволюция дискурса и феминистская критика концепции устойчивого развития // История и современное мировоззрение. 2020. Т. 2, № 4. С. 32-42. DOI: 10.33693/2658-4654-2020-2-4-32-42. EDN: JHCCRN.
16. Пламвуд В. Феминизм и господство над природой. Лондон: Рутледж, 1993. 250 с.
17. Шива В. Оставаться в живых: женщины, экология и развитие. Лондон: Зед Букс, 1989. 233 с.
18. Шива В., Мис М. Экофеминизм. Лондон: Блумсбери, 2014. 430 с.
19. Уоррен К. Сила и обещание экологического феминизма // Экологическая этика. 1990. Т. 12, № 2. С. 125-146.
20. Мерчант К. Забота о Земле: женщины и окружающая среда. Лондон: Рутледж, 2014. 280 с.
21. Ахмедова Е. Г., Суркеева Д. Б., Тургунбаева Б. Ж. Гендер и окружающая среда // Журнал Ошского государственного университета. Химия. Биология. География. 2024. № 1(4). С. 148-158.
22. Гу Л. О близости даосской мысли и экофеминизма // Журнал Муданьцзянского университета. 2017. № 7. С. 103-105.
23. Пламвуд В. Феминизм и господство над природой. Лондон: Рутледж, 1993. 250 с.
24. Гаард Г. Живые взаимосвязи с животными и природой // Экофеминизм: женщины, животные, природа / под ред. Г. Гаард. Филадельфия: Университет Темпл, 1993. 342 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемый текст «Экофеминизм в «Дао Дэ Цзин»: природная символика, гендерная критика и культурное переосмысление» представляет собой попытку текстуального и идейного сопоставления содержания основополагающего текста китайской философии/культуры «Дао Дэ Цзин» (1 тысячелетие до н.э.) и идей экофеминизма (активно развивается с 1970-ых гг.). Будучи перспективной, сама по себе, тема исследования реализована автором не без недочетов. Вызывает вопросы отсутствие теоретической основы исследования: «Дао Дэ Цзин» посвящен огромный корпус исследовательских текстов на разных языках, в том числе рассматривались и те аспекты, которые избрал в качестве предметов исследования автор. В рецензируемом тексте отсутствует обращение к предыдущим исследованиям, автором не заявлена новизна исследования, а собственно библиографический список состоит из 11 позиций, большинство из которых – статьи по феминистско-гендерной повестке. Методология и источниковая база автором также не заявлены. Далее, поставленная автором проблема требует определенной структуры текста: сравнение «Дао Дэ Цзин» и экофеминизма требует определения и краткого рассмотрения сначала одного, потом другого (в т.ч. с указанием культурно-исторической специфики, обусловленной временем появления) и только потом проведения сравнительного текстуального и идейного анализа. Автор придерживается иной и на наш взгляд неверной композиции – он сначала проводит сопоставление идей экофеминизма и содержания «Дао Дэ Цзин», только потом дает развернутое объяснение идеям экофеминизма, и уже в последнюю очередь обращается к происхождению «Дао Дэ Цзин» (хотя характеристика и анализ этого текста на наш взгляд все равно остается поверхностным, равно как представляет проблему и отсутствие обращения (или простого упоминания) к базовым текстам экофеминизма). Отсутствие четкой структуры текста приводит к повторению некоторых тезисов, например: «Природа в «Дао дэ цзин» не представляется статичным, пассивным фоном, а является активным, автономным и самовоспроизводящимся существом», и далее в тексте «Таким образом, природа в «Дао дэ цзин» не представляет собой статичное объективное существование» и т.д. Тексту присущи многочисленные грамматические и пр. ошибки, вызванные в том числе механическим переводом иноязычных конструкций: «Экологический феминистский этик (?)», «Будь то контроль центральные общества (?) над маргинализированными группами», «двойного «другости» (должно быть - двойной другости), «Различие и многообразие признаваться конституирующими началом природы» (должно быть - признаются) и т.д. При том что выводы автора в целом не вызывают возражений, они носят довольно общий характер и не являются какой-то новацией (что возвращает нас к проблеме теоретической основы работы и соотнесению к корпусом предыдущих исследований в данном направлении). Рецензируемый текст рекомендуется к доработке.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

В журнал «Философия и культура» автор представил свою статью «Экофеминизм в «Дао Дэ Цзин»: природная символика, гендерная критика и культурное переосмысление», в которой представлена интерпретация классического китайского философского учения с позиции феминистского подхода.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что «Дао дэ цзин», как классический текст китайской философии, в последние годы вызывает всё больший интерес в

глобальном феминистском контексте благодаря содержащейся в нём идее иньской мягкости и представленным в нём гендерным образом. Даосская философия представляет собой продуктивную основу для критического пересмотра культурных установок. Её идеи непротивления, уважения к естественному порядку, отказа от насилия сохраняют актуальность в условиях экологического и гуманитарного кризиса. Актуальность исследования обусловлена возрастающим научным интересом к теме женского начала в традиционных философских и религиозных учениях.

Цель исследования заключается в анализе трактата «Дао дэ цзин» сквозь призму экологического феминизма. Предметом исследования является китайское философское учение Лао-цзы «Дао дэ цзин». Методологическую базу исследования составили общенаучные методы описания, анализа и синтеза, а также компаративный, семиотический и философский анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких зарубежных и отечественных исследователей как К. Уоррен, Л. Иригарей, Ц. Юй, Ц. Чжан Ц., А. Е. Лукьянов, Е. А. Торчинов и др.

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор приходит к заключению о достаточном объеме трудов, посвященных феминистской интерпретации классической философской мысли. Научная новизна данной статьи и заключается в культурном переосмыслении философии Дао с позиции экофеминизма.

Сравнительный анализ позволил автору прийти к заключению, что несмотря на существенные различия в исторических и культурных контекстах, и даосская философия, и экологический феминизм опираются на критический анализ господствующих систем власти и направлены на переосмысление отношений между человеком, природой и обществом. В ответ на кризис культурных моделей своей эпохи они предложили альтернативные философские подходы, основанные на гибкости, текучести и отказе от жёсткой иерархии.

На основе изучения гендерной символики трактата «Дао дэ цзин» автор отмечает, что тесная символическая связь между природой и женским на первый взгляд может восприниматься как философское утверждение ценности женского и природного начал. Формулы вроде женские качества способны превзойти мужские, и мягкость побеждает твёрдость, подчёркивают значимость женственности как источника жизненной силы и космического равновесия. Лао-цзы использует образ женщины как метафору, раскрывающую ключевые свойства Дао — мягкость, скрытую силу и способность питать. Женское начало в тексте предстаёт как символ животворящего источника, обеспечивающего непрерывность круговорота всего сущего. По мнению автора, эти идеи во многом созвучны ключевым положениям современного экофеминизма. Они демонстрируют сходство в восприятии природы, власти и этических норм, открывая пространство для философского диалога между древней китайской мыслью и современными экологическими теориями.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены ключевые положения изложенного материала.

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что современное инновационное трактование классических философских идей представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру,

способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список состоит из 24 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции журнала. Текст статьи выдержан в научном стиле.

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

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Бабич В.В. Личная идентичность: между субъектностью и объектностью // Философия и культура. 2025. № 4.
DOI: 10.7256/2454-0757.2025.4.72701 EDN: BZNQQC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72701

Личная идентичность: между субъектностью и объектностью**Бабич Владимир Владимирович**

ORCID: 0000-0001-8537-9782

кандидат философских наук

доцент; кафедра Истории и философии науки; Томский государственный педагогический университет

634061, Россия, Томская область, г. Томск, ул. Киевская, 60



v.v.babich@gmail.com

[Статья из рубрики "Человек и человечество"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0757.2025.4.72701

EDN:

BZNQQC

Дата направления статьи в редакцию:

13-12-2024

Аннотация: Рассматривается проблема личной идентичности в контексте современных тревог и дискуссий, вызванных влиянием научного здания на человеческую природу. Анализируется вопрос – может ли быстро накапливающееся научное знание о мозге и способности манипулировать биологической составляющей природы человека оказать существенное влияние на наше ощущение себя. Исследование личности – чрезвычайная сложная область, в которой, со времен Сократовского поворота, постоянно изменялись как методы, так и представления об исследуемом объекте. Данное исследовательское направление представлено целым спектром парадигм, следствием чего является сложность в достижении эмпирического обобщения фактов о личности и их интерпретаций. Сложность возникает и в формулировке обобщённых теоретических положений, которые постоянно множатся и меняются, что приводит к терминологической путанице в данном разделе философии. Сложность в обобщении фактов и теоретических положений теорий, репрезентирующих субъективность, хаотичное употребление терминологии – все это препятствует установлению ясности и требует продолжения

аналитической работы для прояснения концепции «Я». Представленный анализ опирается на концепцию «нарративной идентичности» Поля Рикёра и «гипотезу конвергенции» Чарльза Тейлора. Проблема идентичности рассматривается с позиции пересечения перспектив первого и третьего лица. Где перспектива первого лица связывается с качественными характеристиками опыта субъективности человеческого существования, а перспектива третьего лица предполагает использование натуралистических методов описания существования «Я». Что поднимает вопрос совместимости «субъективности», основанной на свободе воле и личном опыте ощущения себя, с «объектностью» человеческого существования, которая фиксируется через натуралистическое описание физического аспекта существования «Я», основой которого выступает безличная детерминация причин и следствий в рамках, которых человек лишь «вещь среди вещей». Формируется вывод о том, что редукционизм не позволяет эксплицировать, а соответственно и должным образом понять динамическую, нарративную, активную, гетерогенную и диалектическую (по сути конфликтную) природу личности, что формирует требование к построению холистической теории идентичности «Я». Утверждается, что условиями сохранения личной идентичности выступают три континуальности: воплощенное существование, психологическая связанность и культурная непрерывность. В качестве «наброска» на пути к формированию холистической модели «Я», представлена репрезентация личной идентичности посредством диалектической спирали.

Ключевые слова:

личность, нарративная идентичность, конвергенция, холизм, перспектива первого лица, перспектива третьего лица, редукционизм, феноменологический опыт, воплощение, субъективность

Введение

Исследование личности - чрезвычайная сложная область. В которой, со времен Сократовского поворота, постоянно изменялись как методы, так и представления об исследуемом объекте. Данное исследовательское направление представлено целым спектром парадигм, следствием чего является сложность в достижении эмпирического обобщения фактов о личности и их интерпретаций. Сложность возникает и в формулировке обобщённых теоретических положений, которые постоянно множатся и меняются, что приводит к терминологической путанице в данном разделе философии.

Для выражения существования особой человеческой субъективности, в современной философии используются следующие понятия: личность (person), субъект (subject), самость (self), актор (actor), индивидуальность (Individuality). Данные дефиниции используются в философии языка в качестве референции личных местоимений, в онтологии и метафизике личности - для прояснения, кто или что есть «Я», и как возможно сохранение его самотождественности. Употребление данной терминологии является хаотичным, одни философы трактуют их как эквиваленты, другие как содержательно различные термины. Более того, ни один из представленных терминов не является унивокальным. Питер Стросон обнаружил в литературе употребление термина «самость» в тридцати одном значении [1, с.18]. Некоторые философы ставят знак равенства между понятиями «личность» и «самость», другие используют «самость» и «субъект» как синонимы, но избегают употребления терминов «агент» и «личность» [2].

Трети используют понятие «личность», но избегают применения понятия «самость», так как считают его не определенным и не фундированым онтологически [\[3\]](#). Семантическая неопределенность порождается, в том числе, сложностью и динамичностью изучаемого предмета. Философы, социологи, культурологи и психологи изучают человеческое «Я» в разных аспектах. Не исключено, что они говорят о нумерически разных аспектах человеческой субъективности.

Многообразие подходов к изучению человеческой субъективности и ее различных аспектов, новые возникающие определения и понятия необязательно противоречат друг другу. Это доказывается множеством междисциплинарных исследований [\[4, 5, 6\]](#). Тем не менее, мы продолжаем фиксировать проблему семантической неопределенности концепта человеческой субъективности, перегруженного противоречиями и различными смыслами. Сложность в обобщении фактов и теоретических положений теорий, репрезентирующих субъективность, хаотичное употребление терминологии - все это препятствует установлению ясности и требует продолжения аналитической работы для прояснения концепции «Я».

Неопределенность Я и проблема идентичности

Личность, самость, субъект, актор, агентность и пр. [*] — это не то, на что мы могли бы указать пальцем в объективном мире. Мы сталкиваемся со сложностью в применении этих понятий, репрезентирующих человеческую субъективность. Нам необходима особая теория «Я» чтобы говорить о чем-то, что лежит на границе между внутренним и внешним, ценностью и фактом, субъективным и объективным. Подобно Августину, мы обнаруживаем сами себя в собственном существовании: « - Знаешь ли ты, что ты существуешь? - Знаю. - Знаешь ли ты, что ты мыслишь? - Знаю. Итак, ты знаешь, что ты существуешь, знаешь, что живёшь, знаешь, что познаёшь.» [\[7, с. 330\]](#). Конечно я понимаю, что я тот человек, который пишет данный текст, пытаясь занять определенную сторону в дебатах о «Я». Где-то внутри себя я знаю, что я имею определенные обязательства и что я несу за это ответственность, а также обладаю возможностью выбора и этического суждения. Но кто этот «Я», когда он возникает и когда прекращает свое существование, какова его структура, где и как именно он существует и что необходимо для его существования? Может быть представления о «Я» это только кажимость, но тогда насколько ревизионистским должен быть другой взгляд на мое «Я» и в чем он находит свое основание?

Как заметил Поль Рикёр, вопрос о идентичности человека представляет собой особое пространство для различных апорий [\[8\]](#). Столкновение Парменида и Гераклита можно представить в качестве программирующей модели всех будущих дискуссий о изменении и тождественности. Что на самом деле меняется, а что остается прежним? Действительно ли все дело в вечном и неизменном «бытии» или, наоборот, в изменчивом потоке «становления»? Несмотря на опыт историко-философского знания, у нас до сих пор нет полного и ясного ответа на эти фундаментальные вопросы.

Проблема отношения идентичности и изменения традиционно была источником бесконечных метафизических интерпретаций и недоумений. Сегодня поиск модели личной идентичности рассматривается как проблема, связанная с глубокими трансформациями социальных, религиозных и экономических отношений и этических норм. Современный акцент на индивидууме, его правах, ответственности, полномочиях и свободах зависит от нового взгляда на субъективность. Разрушение границ и параллельное раскрытие новых возможностей, которые являются отличительной чертой

современной культуры - на субъективной стороне опыта вызвали живую связь между различными, и ранее непредвиденными, частями внутренней жизни. В результате современное «Я» возникает из меняющегося равновесия картины мира скорее как пространство конфликта, чем как единая субстанция.

Сегодня проблема идентичности имеет значение во многом из-за размытого и неопределенного статуса «Я». Не случайно герои современных романов или художественных кинолент обычно заняты «поиском себя» [\[9, 10, 11\]](#). Чувство оторванности от традиционных оснований идентичности обостряет потребность быть единственным и понятным для себя и окружающих. Вот почему все еще звучит провокационным и побуждающим к размышлению тезисом знаменитое изречение Парфита: «личная идентичность не имеет значения» все еще звучит провокационным и побуждающим к размышлению тезисом [\[12, с. 245\]](#). Как личная идентичность может быть неактуальной в нашей жизни? Как это возможно, если почти все социальные практики, в которых мы участвуем, основаны на простом факте, что мы являемся отдельными, автономными и ответственными существами – центрами действия и сознания [\[13\]](#).

Если выходить за пределы классической онтологии, то личная идентичность – это то, что не может быть зафиксировано или точно определено. Это своего рода «одинаковость» без субстанции. Или, если снова обратиться к Рикёру, «ipseite» – тип идентичности, которую человек строит сам благодаря «верности себе в сдерживании данного слова», верности нормам, идеалам и делам, связанным с обязательствами перед «Другим» и перед своим «Я» [\[8, с.148\]](#). Согласно философи, сдержанное слово свидетельствует о сохранении «Я», что позволяет характеризовать субъекта в качестве автора мотивов и действий. «Ipseite» это тот тип идентичности, который мы используем, когда говорим о существовании человеческой субъективности. Определяя эту субъективность как тождественность самой себе, своему «Я» которое подвержено изменениям. Тем самым фиксируя динамическую природу идентичности. Для формирования такой идентичности принципиально, что в нее диалектически необходимо включение способности распознавать и конструировать себя через другого.

Хотя личная идентичность не сводится исключительно к характеристикам, свойственным физическим объектам, ее динамическая и диалектическая природа предполагает наличие некоего «центра» - локуса личного «присвоения». Следствием этого «присвоения» является способность высказываться о «моем». Это именно то, что позволяет говорить нам «мое тело», «мое желание», «мой взгляд» и т.д. Это «присвоение» можно обозначить как рефлексивное отношение к какому-либо предмету или идеи, по итогу которого предмет или идеи могут стать «моими». Соответственно, личность представляется совокупностью рефлексивных практических отношений, которые не возникают из ниоткуда и не подвешены в пустоте. Эти отношения связаны с пространством как личных, так и безличных причинностей и предсуществующего по отношению к личности горизонта смыслов и значений. Способность образовывать подобные отношения предполагает множественность вариантов комбинаций «рефлексивных связей» с объектами «присвоения».

Я: воплощение, связанность, культура и присвоение

В качестве предварительного определения, мы можем характеризовать человеческую субъективность как ментальный феномен, состоящий из рефлексивных отношений с людьми и культурными объектами. Это определение «себя» через отношение с «другим» не нужно воспринимать как апофатический метод экспликации скрытой сущности «Я», а

необходимо рассматривать как предварительное необходимое условие для формирования самотождественности. В такой трактовке имплицитная инаковость «Я» является источником «присвоения», артикуляции и стремления к формированию «нarrативного единства»^{**}. В свою очередь «нarrативное единство» конструируется через принятие последовательности обязательств, «присвоения» оценок, ценностей, целей и привязанностей, образующих рефлексивную связь.

Если мы согласны с тем, что убедительная теория человеческой субъективности должна отображать как наше непосредственное понимание себя, так и соответствующую научным данным информацию о нашей «внутренней» жизни, которой становится все больше благодаря различным науками, то думается, было бы разумным начать с общего предположения, что «Я» — это многомерная, а не одномерная реальность, имеющая динамическую, а не статическую структуру [\[14, 15, 16\]](#). Другими словами, мы фиксируем проблему связи или отношений, а не субстанции. Это позволяет рассматривать нашу субъективность как «поле» отношений в котором «центр» пространства субъективности — это перспектива схождения событий и «рефлексивных связей». То, что мы могли бы обозначить в качестве причины личного «присвоения», следствием которого является способность говорить о «моем».

В попытке определить ядро нашей субъективности Дэниел Деннет пишет: «я полагаю, что оно сродни центру гравитации — абстракции, которая, несмотря на свою абстрактность, тесно связана с физическим миром» [\[17, с. 122\]](#). Схождение абстрактного и физического происходит в пространстве перспективы от первого лица. Д.Б. Волков, развивая определения Деннета пишет: «Перемещение точки перспективы в развивающейся истории в основном последовательно и непрерывно как в пространстве, так и во времени. Конкретное расположение точки перспективы обуславливает избирательное отношение к обстоятельствам и выражается в описаниях под каким-то специфическим углом зрения. Перспектива действует как прожектор, выхватывая из бесконечности доступных описаний основное... Таким образом, законы перспективы позволяют отбирать и структурировать элементы нарратива» [\[18, с. 169\]](#).

Если все так, то мы могли бы описать себя как поле отношений с преобладающим «центром нарративной гравитации», способного к «личному присвоению», позволяющему обоснованно (хотя и не всегда верно) высказываться о «моем». Притязание на такое «присвоение» исходит из трех базовых оснований нашего существования.

Первое основание, «воплощенное существование» — наше тело является не инертным объектом, а основой перцептивного опыта, центром действий, поступков и их значений [\[19, с. 169\]](#). Телесная природа сознания, основанная на численной идентичности тела, определяет сохранение единства перспективы от первого лица. Без соотнесения с «моим телом» перспектива, которую выражает «Я», сама по себе не могла бы быть идентифицирована, поскольку она не была бы закреплена ни в чем перцептивном. Человек всегда со-воспринимает мир с восприятием собственного тела. Если бы наше «Я» не было образовано телесной непрерывностью, не могли бы возникнуть боль утраты или радость от достижений, ощущение своего тела как «моего», а также способность перестроить свою жизнь как свою собственную. Например, как это происходит с теми, кто пережил травму [\[20\]](#). Непрерывность моего тела, как одного и того же тела, никогда не может быть просто объективным фактом биологии, химии или физики. Она включает в себя осознаваемую непрерывность, что Рикёр и другие называют самотождественностью или личностью (ipseity). «Я» всегда является воплощенным субъектом. По крайней мере,

пока мы остаемся в пространстве эмпирического, исключая футурологические предсказания и умозрительные эксперименты.

Второе основание — это «психологическая связанность» или «психологическая континуальность» нашего существования. Она основывается на потребности в ощущении психологического единства нашего опыта, эмоций, мотивов, поступков и принятия последствий. Наши воспоминания о прошлых поступках и планы на будущее предполагают «вменяемость», т.е. способность присваивать себе, помнить, понимать и контролировать свои желания и поступки. По сути, психологическая континуальность, подобно «воплощенному существованию», предполагает наличие «центра» пространства субъективности, но уже в другом измерении «Я». Психологическая континуальность подразумевает две способности. Способность воспринимать, связывать и сохранять воспоминания о прошлом пережитом опыте и способность сохранять связь ментальных состояний во времени (убеждения, ценности, установки, характер и д.р.). Все известные типы презентации субъективности (даже диахроническая личность Стросона) включают в себя в качестве частей «Я»: убеждения, ценности, опты восприятия, эмоциональность и память. Эти части можно отнести к разным, зачастую конфликтующим, ментальным измерениям человеческого существования, однако находящихся в едином топосе человеческой субъективности, выраженному в психологическом континууме «Я». Эту континуальность мы имеем в виду, говоря о характере или личности человека.

Третьем основанием выступает «культурная непрерывность». Наше «Я» актуализируется в рефлексивных отношениях с «другим» (как с другими «Я», так и с физическими и идеальными объектами), то есть в неком акте выхода за пределы своих собственных определений и опыта. Этот трансгрессивный акт, или акт самодистанцирования, не происходит в пустоте и не вызван сугубо когнитивными потребностями. Он направлен на формирования ряда обязательств, которые может взять на себя только личность, предполагая под собой формирование привязанностей и аксиологического горизонта существования «Я». Говоря, что самодистанцирование «Я» происходит не в пустоте, я имею в виду прежде всего культурный континуум, содержащий тот спектр возможных аксиологических альтернатив, который дан для того или иного эмпирического субъекта. Континуум, в котором мы обнаруживаем объекты для «присвоения», формирующие идентичность «Я». Таким образом, аксиологический каркас культуры выступает в качестве необходимого условия принципиальной возможности делать осмысленный выбор, определяя свою идентичность, исходя из уже имеющихся нарративов. Без дискурса, упорядочивающего многообразие альтернатив (определение качественных аксиологических различий), сознательный выбор был бы равносителен случайному и не имел бы последствий как для формирования нашей идентичности, так и для определения наших действий [21]. Тождество личности возникает тогда, когда «Я» образует рефлексивные связи с представленными в культуре объектами и причинами, которые тем самым ему удается сделать «своими», принимая их нормативную силу.

Рефлексия, идентичность и этический субъективизм

Подобные размышления не должны приводить нас к представлениям о солипсистском или волюнтаристском самостворении ex nihilo. Мы становимся полноценными личностями, принимая на себя нормативные последствия наших ценностей, убеждений и желаний. Мы не создаём свою идентичность в пустоте, в практическом отношении мы переживаем ее через ряд личных «свидетельств» [temoignage] или «удостоверений» [attestation] [22, с.90]. Это не означает, что мы обязательно имеем полное знание о себе и наши «свидетельства» всегда безошибочны. Но это означает, что мы можем нести

ответственность в широком контексте за взятые на себя нормативные обязательства, которые формируют нашу личность. По мнению Рикёра, это обозначается как «способность держать слово». Мы становимся теми, кто мы есть, когда мы действуем рефлексивно, созиная и осмысливая пространство культуры. Таким образом, способность к саморефлексии является источником не только нормативности, но и практической идентичности. В данном контексте практической идентичностью выступает описание, через которое «Я» оценивает себя и согласно которому «Я» считает, что действия имеют достаточные основания, и чтобы их предпринимать.

Рефлексия является способом урегулирования конфликтов, ответом на проблемы, которые нарушают обычный ход нашей жизни [\[23, 24\]](#). Другими словами, рефлексирующее «Я» разрешает конфликты и диссонансы (в том числе внутренние), активируя нашу способность дистанцироваться от своего ментального содержания, наблюдая и «присваивая» внешние объекты и смыслы, делая их «своими», тем самым изменяя и конструируя себя. Рефлексия является необходимым элементом интериоризации.

Несмотря на то, что «Я» является полем противоречий и конфликтов, оно не является местом «войны всех против всех». Убеждения, эмоции, опыт непосредственного восприятия, являются различными и иногда конфликтующими аспектами жизни «Я», однако принадлежащими единому ментальному пространству, которое мы называем характером или личностью. В некотором смысле рефлексивная позиция состоит в актуализации потенции, которая имплицитно присутствует в каждом эмпирическом «Я», и находит свое выражение в телеологическом и аксиологическом аспектах человеческого существования. Это то, что мы можем назвать стремлением к самостоятельности или самоопределению. Проживать «свою» жизнь - значит воплощать свои цели и ценности. В данном контексте, человеческое существование выступает не как пассивность, подчинение нормам или адаптация субъекта, а как активное, осознаваемое и творческое существование, ориентированное на то, чтобы занять свое уникальное место в бытии.

Утверждение, что никто другой не может прожить мою собственную жизнь вместо меня, является трюизмом. Однако данное утверждение имеет ряд философских последствий, поскольку для «Я» это означает необходимость брать на себя обязательства, а, следовательно, иметь опыт рефлексии, осознания причин и мотивов собственных поступков. Это возвращает нас к вопросу соотнесенности рефлексивного «Я» с нормативными требованиями культуры. Данную проблему исследует Кристина Корсгаард, соотнося проблему личной идентичности и нормативности.

Корсгаард подчеркивает важность личной идентичности для понимания природы этики. Она обращается к рефлексии в качестве основания нормативного статуса наших моральных суждений. Философ понимает рефлексию как способность ставить под сомнение наши убеждения, желания и мотивы, способность спрашивать себя, составляют ли они достаточные основания для наших действий. Здесь основания - это предпочтения, ценности и желания, выдержавшие рефлексивную проверку (*reflective endorsement test*). Таким образом, способность к рефлексии является источником нормативности. Она дает нам возможность выбора, во что верить и как действовать [\[25, с. 25-26\]](#). Рассуждая о том, что «Я», посредством рефлексии, способно формировать собственные убеждения и ценности, которые объясняют его действия и определяют интенциональность поступков, Корсгаард вводит термин «рефлексивное одобрение» (*reflective endorsement*). Эта «способность к сознательной рефлексии по поводу наших собственных действий дает нам вид власти над самими собой и эта власть придает нормативность нашим моральным требованиям» [\[25, с. 26.\]](#).

Для Корсгаард воля, порождаемая субъективностью «Я», является источником «морального закона» в той мере, в какой она выражает набор основных атрибутов, которые человек критически осмыслил и одобрил. Будучи выражены, эти признаки эксплицируют личность. Когда действия личности противоречат им, или ее речь дезавуирует ранее рефлексивно одобренные причины, она заново вызывает вопрос «кем является этот человек?» посредством вопросов «что он декларирует?» и «почему он так поступает?».

Из этого следует, что вопросы этики связаны с практическими вопросами идентичности. Причины, на основании которых мы действуем или принимаем те или иные ценности и точки зрения, по крайней мере частично, определяются нашей личной идентичностью. Если причины, направляющие наши действия, не основаны на наших базовых качествах, если наши ценности не воплощены в том, кто мы есть, наши действия и убеждения будут произвольными и бессмысленными. Таким образом, наша идентичность формируется социально детерминированным опытом, телесностью и структурой нашей психики, с одной стороны, и способностью к самоопределению, основанной на рефлексивном одобрении, «присвоении» и свободной воле, с другой.

Если человеческую субъективность понимать как динамичную структуру, связанную серией актов «присвоения» (интиоризации) и позиционирования по отношению к пространственной мотивов и причин, которые рассматриваются не как часть платоновского мира идей, а в качестве топоса нормативных отношений, связанного с физической и культурной реальностью, за которым признаются лишь относительная независимость, то «Я» невозможно описать как замкнутую в себе сущность или субстанцию, подлежащую чисто внешнему описанию. Личность — это не сущность, а диалектический процесс, разворачивающийся в пространстве между тем, чем она могла стать и тем, чем она стала с точки зрения «Я» и «Другого». Отсюда встает вопрос, как нам совместить человеческую «субъективность», основанную на свободе воле и личном опыте существования, с человеческой «объектностью», фиксируемой через натуралистическое описание физического аспекта существования «Я», основой которого выступает безличная детерминация причин и следствий, в рамках которых человек лишь «вещь среди вещей».

В качестве «наброска» на пути к формированию холистической модели личности, репрезентирующей динамическую, нарративную, рефлексивную и гетерогенную природу «Я», включающую опыт перспективы первого и третьего лица, можно рассмотреть следующую диалектическую спираль (см. рис 1).



Рис. 1

Личность как проблема первого и третьего лица

Для того что бы сформировать минимальное представление об «Я», мы должны объяснить и описать качественные характеристики человека, переживающего собственное существование человека, с точки зрения перспективы первого лица [\[26\]](#). Это значит наиболее полно ответить на вопрос: - «что значит быть мной?». Перспектива первого лица и связанные с ней качественные характеристики опыта выражают субъективность человеческого существования. Человеческая «объектность» описывается с точки зрения третьего лица, что предполагает использование натуралистических методов описания существования [\[27\]](#).

Дистанцию между этими двумя перспективами человеческого существования хорошо иллюстрирует классическая работа Томас Нагеля «Каково быть летучей мышью?», где он утверждает, что невозможно получить ответ на этот вопрос со стороны третьего лица. Его можно получить, только обладая перспективой первого лица, то есть для этого необходимо быть самой мышью [\[28\]](#). Негель полагал, что невозможно полностью преодолеть дистанцию между натуралистическим языком описания и языком описания опыта существования от первого лица.

Современным примером поиска философского решения проблемы описания опыта существования перспективы первого лица, с помощью натуралистических онтологических представлений, являются исследования Томаса Метцингера. Философ полагает, что сознание может функционировать без определенной перспективы. Это подтверждается опытом изучения патологических нарушений человеческой психики и сознания животных. Соответственно, у нас нет возможности обозначить четкое различие между биологическим организмом *Homo sapiens* и личностью, обладающей свободной волей и способностью к интенции, без конструирования дополнительной теоретической сущности, которую можно обозначить как «феноменальная перспектива первого лица». Данная перспектива выступает фундаментальной и принципиально не выражимой формой

знания себя, предшествующей любой другой форме когнитивного самосознания и презентации [\[29, 30\]](#).

Иначе говоря, чтобы получить минимальное представление о природе «Я», мы должны описать опыт от первого лица, в котором «мое тело», «мое психическое содержание» и «моя рефлексивная деятельность», связанная с определением «себя», находят общую основу. Пытаясь обнаружить такое общее основание, современная философия предполагает наличие двух полюсов в спектре объяснений феномена сознания - субстанциальное понимания «Я», основанное на классической онтологии и физикалистский редукционизм, предполагающий, что у сознания нет самостоятельного онтологического статуса, так как оно является производной от физических процессов организма [\[31\]](#).

Разрабатывая теорию личной идентичности, Чарльз Тейлор доказывал необходимость «мирного сосуществования» различных научных подходов к описанию человеческой реальности. По его мнению, любое физикалистское объяснение человеческого существования должно удовлетворять не только базовым эмпирическим условиям и соответствовать современному научному методу, но и иметь гносеологический потенциал, необходимый для того, чтобы теория включала в себя возможность различных интерпретаций существования интенционального горизонта человеческой личности [\[32, 33\]](#). Другими словами, ревизионистский пересмотр природы человека, с опорой на естественно-научные методы исследования (прежде всего редуктивный физикализм), не должен исключать сам феномен «Я» в качестве существования перспективы первого лица, способной к интенциональным действиям. Это не подразумевает наложения априорных ограничений на научные исследования, а лишь говорит о существовании границы, за которой любой научный метод исследования рискует потерять контакт с изучаемым объектом.

Тейлор не исключал возможности того, что в будущем может возникнуть теория, связывающая механистические и натуралистические объяснения с феноменологическим пониманием исследования объектов, состояний и событий. Философ называл этот долгосрочный сценарий «гипотезой конвергенции». В соответствии с которой, он предложил заменить научное объяснение, признаваемое успешным только тогда, когда ему удается систематический сводить сложные явления к их основным элементам и простым причинно-следственным связям, на множественность подходов описания реальности. Дополняя друг друга и образуя связи между различными уровнями объяснений, различные методы описания реальности, по мнению Тейлора, способствуют более полному прояснению изучаемых вопросов [\[34\]](#). По сути это критика философии – науки, утверждающей, что предпочтение в выборе исследовательского метода должно определяться исторической успешностью данного метода. На основании которого, в свою очередь, формируется «право» отрицать само существование экспланандума, как только метод сталкивается с препятствиями, которые он не в состоянии преодолеть, используя свою собственную объяснительную силу.

Очевидно, что «гипотеза конвергенции», кратко изложенная выше, не является универсальным практическим решением в методологии науки. Она лишь привлекает наше внимание к тому факту, что ни одно ревизионистское объяснение «Я» не может зайти так далеко, чтобы полностью отрицать значение нашего опыта от первого лица, так и саму лексику, которую мы используем для его осмыслиения и обозначения опыта его существования. Если это верно, то необходимо заключить, что даже самые радикальные пересмотры нашего опыта существования должны оставаться в пространстве

непрерывного взаимного влияния множества методов описания реальности. В пространстве, в котором объективирующая позиция перспективы от третьего лица никогда не сможет полностью избавиться от субъективной точки зрения. В этом смысле человеческое существование может быть научно объяснено без элиминации или систематического отрицания опыта (и порождённого им лексикой) перспективы от первого лица.

Следовательно, при построении теории личности мы должны учитывать субъективный опыт существования «Я», который выступает в качестве базовой предпосылки для описания ментальной жизни воплощенного субъекта. Это означает, что теории личности должны содержать в себе цель достижения рефлексивного равновесия между знанием, приобретёнными в ходе нашего осознания опыта собственного существования и тем, что нам удаётся узнать посредством отстранённой позиции по отношению к себе. Тем самым образуя пересечение перспектив от первого и третьего лица. Таким образом, принцип экономии мышления дополняется принципом сохранения нередуцируемого уровня феноменологической сложности. Томас Метцингер, говоря о сознании, обозначал это как присутствие «феноменальной перспективы первого лица». Данный принцип вводится не с целью «умножения сущностей», а для обозначения и возможности артикуляции опыта существования «Я» от первого лица, формирований условий его постижимости и узнаваемости. Соблюдение двух обозначенных принципов выступает «страховкой» от потери исследуемого объекта и одновременно условием совершенствования и корректировки наших представлений о «Я».

Это определяет необходимость постоянного уточнения нашего понимания *sensus communis*. Который, как нам известно со времён Декарта, является методологическим основанием любой теории. «Здравый смысл» не должен требовать жертвовать той или иной частью опыта, ради сохранения абстрактной согласованности одномерного метода исследования. Данная установка основана на простом факте нашего переживания реальности посредством сенсорного восприятия, формирующего чувственный опыт доступный для понимания и интерпретации. Что Кант обозначал в качестве горизонта познания – «коразмерность величины совокупности знаний со способностями и целями субъекта» [\[35, с. 347\]](#). Важно, чтобы это знание не было обеднено или вовсе элиминировано при проведении научных исследований.

Я, фаллибилизм и феноменологический реализм

Согласно идеи конвергенции различных способов исследования человека, любые научные методы должны отказаться от тотальных претензий полного и исчерпывающего объяснения. Радикальный физикалистский редукционизм, примененный в антропологических теориях, является важной частью горизонта познания, при условии понимания границ его объяснительной силы и эвристического потенциала. На фоне подобной фаллибилистской прагматики, выстраивается версия феноменологического реализма. Одним из его фундаментов выступает Аристотель, который понимал реальность как «то, что проявляется для всех» [\[36, с. 269\]](#). Согласно Аристотелю, реальность – это то что видно каждому. То, что лишено этой видимости приходит и уходит как сон, как исключительно наш субъективный опыт, не укорененный в реальности. Подобные рассуждения отсылают нас к Гераклиту, который утверждал, что «для бодрствующих существует один общий мир [κόσμος], а из спящих каждый отворачивается в свой собственный» [\[37, с. 198\]](#). Понимаемый таким образом, феноменологический реализм пытается примирить субъективное и объективное измерение опыта. Как точно заметил Томас Нагель, слишком рьяное притязание на

объективность рискует превратиться в крайнюю форму идеализма [\[38, с. 229\]](#). В конце концов, снова возвращаясь к размышлениям Тейлора, «когда речь идет о делах человеческих, известны ли нам более адекватные критерии реальности, чем те понятия, которые в результате критических размышлений и исправления выявленных ошибок наилучшим образом объясняют нашу жизнь?» [\[39, с.57\]](#). В этом смысле даже наши самые смелые попытки понять собственную природу не могут выйти за пределы выстроенных реляционных структур, которые «выступают набором отношений... и составляют основу реальности» [\[40, с. 49\]](#).

Но значит ли это, что будущие научные открытия, например, в области нейробиологии, не смогут изменить или поставить под сомнение наш опыт феноменологического чувства себя, то как мы думаем о себе как о личностях, моральных агентах и духовных существах способных к ценностному выбору? Пытаясь ответить на эти вопросы в контексте сегодняшнего дня, предварительно необходимо отметить, что условия нестабильности, изменчивости и неопределенности выступают естественным состоянием современной культуры [\[41\]](#). Это требует от человека способности к суждениям, освобожденных от бремени традиций, выступающих в качестве априорных предпосылок понимания и оценок. Поэтому идентичность современного человека, говоря языком экзистенциалистов, во многом выстраивается в условиях тревоги и заброшенности. Однако, понимание себя не может быть основано лишь на беспокойстве. Современная культура содержит в себе идеи, возникшие еще в эпоху модерна, такие как прогресс, способность к самоопределению и автономии. Это идеи продолжают служить в качестве ориентирующих, объясняющих и мотивирующих оснований для многих людей, выступая «антидотом» от современных тревог, смягчая их воздействия.

Контроль и манипуляция (возможность изменять и воздействовать) выступают дополнительными обнадеживающими идеями. Трудно представить себе что-то более обнадеживающее и вдохновляющее, чем мысль о том, что мы способны анализировать перспективу развития окружающей нас реальности, занимать объективирующую позицию по отношению к ней, и совершенствовать способы контроля и манипуляции ею. Но что, если манипулируемая вещь является главным предметом тревоги? Что, если нам говорят, что мы сможем радикально манипулировать собой, становясь частью изменяющегося мира Гераклита [\[42\]](#)? Именно это является одним из базовых оснований нашего беспокойства. Примером может служить спектр биоэтических проблем, таких как установление границы генетического вмешательства, вопросы искусственного оплодотворения, клонирования и трансплантологии, смены гендерной идентичности и пр.. Это вызывает тревогу и непонимание прежде всего потому, что воздействие и контроль, это не тоже самое, что знание об объекте манипуляции.

Мы можем контролировать те или иные факторы, создавая желаемые явления, не понимая их сущности и ценности, подобно тому, как химики XVII в. объясняли горение пороха с помощью концепции флогистона. Таким образом, когда кто-то подобно, Марте Фарах, риторически спрашивает: «если что-нибудь в людях, что не является способностью их тел?» [\[43\]](#), он поднимает два разных вопроса. (1) «Есть ли что-либо в нашей ментальной и физической жизни, что не находит своего выражения в форме воплощения?» и (2) «Знаем ли мы все о явлении, когда мы научились манипулировать им или контролировать его?» Наиболее вероятный ответ на обоих представленных вопросов – нет.

Сегодня, как и ранее, мы можем манипулировать личностью человека, не давая ему свободно пользоваться способностями тела, скрывая или предоставляя важную

информацию о его личной истории, тем самым оказывая влияние на его идентичность. Нам не нужно для этого менять генотип или манипулировать мозгом. Поскольку личность определяется широким спектром условий своего существования (телесным, когнитивным, социальным, культурным и пр., но никогда не редуцируема к одному из них), она является чем-то хрупким, тем, что может быть повреждено многими способами на разных уровнях. Вот почему нам необходим холистический взгляд на личность. И такой взгляд, по всей вероятности, требует синтеза нескольких методов экспликации «Я» с выстраиванием сложной онтологии.

Заключение и выводы

Научное знание вряд ли может напрямую изменить наше чувство себя, основанное на феноменологическом опыте «Я», но оно может косвенно повлиять на наше самопонимание, представляя нам информацию, которая способна радикально изменить рефлексивное равновесие. В таком случае альтернативой нарушенному балансу будет являться поиск более устойчивого равновесия. Это означает, что теории личности должны содержать в себе цель достижения рефлексивного равновесия между знанием, приобретёнными в процессе опыта собственного существования и тем, что нам удается узнать посредством отстранённой позиции по отношению к себе. Тем самым образуя пересечение перспектив от первого и третьего лица.

Мы не можем выйти за пределы «видимого» или «воплощенного», изучая личность. Поскольку перспектива первого лица, которую мы обозначаем местоимением «Я», сама по себе не могла бы быть идентифицирована, без наличия чего-то перцептивного. Единственный способ достичь этого - преодолеть условия сохранения трех континуальностей (телесной, ментальной и культурной), необходимых для существования идентичности «Я». То есть элиминировать телесные, ментальные и культурные условия нашего существования. Однако, такую перспективу трудно себе помыслить даже в рамках радикальных проектов трансгуманизма. Таким образом, личность является необходимым и предварительным условием для существования любого опыта (не только «моего» опыта), что делает невозможным исключение концепта личности при построении моделей человека учеными всех направлений (включая физикалистский редукционизм).

Тот факт, что мы все больше способны манипулировать физическими и ментальными условиями существования «Я», не может означать, что личность является субстанцией, которую мы можем полностью объективировать и которой мы можем манипулировать подобно другим материальным объектам. Личная идентичность – это прежде всего вопрос телесных, социальных, ментальных и нормативных отношений. Её скорее следует понимать, как упорядоченное целое, а не как жесткую иерархическую систему. Редукционизм не позволяет должным образом понять динамическую, нарративную, активную, гетерогенную и диалектическую (по сути конфликтную) природу личности, что требует построения холистической теории «Я».

[*] В контексте представленного исследования данные термины выступают отсылкой к автору речи как к тому, кто идентичен индивидуализированно представленному участнику события, которому принадлежит опыт проживания этого события, и кто способен к автономному, внутренне обусловленному действию, кого можно обозначить местоимением «Я».

[**] Под нарративным единством понимается переживание субъектом единства своего жизненного проекта во времени через конструирование автобиографического нарратива, что позволяет осознавать самотождественность собственного существования

в качестве чего-то, казуально и аксиологический фундированного, связанного, длящегося и континуального.

Библиография

1. Strawson G. *Selves: An Essay in Revisionary Metaphysics*. Oxford Univ. Press, 2009.
2. Краснова Т.И. Субъективность – Модальность (материалы активной грамматики). СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2002.
3. Olson E. T. *There is no problem of the self* // *Journal of Consciousness Studies*. 1998. Т. 5. №. 5-6. Рр. 645-657.
4. Величковский Б. М. Междисциплинарные исследования сознания: от *homo economicus* к *homo cognitivus* // Форсайт. – 2007. Т. 1. №. 4. С. 32-35.
5. Борзенков В. Г., Юдин Б. Г. Человек как объект комплексного, междисциплинарного исследования: методологические аспекты // *Личность. Культура. Общество*. – 2002. – Т. 4. №. 3-4. С. 10-36.
6. Brown S.R. *Subjectivity in the human sciences* // *The Psychological Record*. 2019. Т. 69. №. 4. – Рр. 565-579.
7. Блаженный Августин. *Творения* в 4 т. Санкт-Петербург: Алетейя; Киев: УЦИММ-пресс. Т. 1: Об истинной религии. 2000.
8. Рикёр П. Я - сам как другой / Пер. с франц. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2008.
9. Шаньшань Ч. Процесс поиска реальности в рассказах Аг Битова 1960-х гг. // *Вестник Московского информационно-технологического университета – Московского архитектурно-строительного института*. 2023. № 2. С. 52-57.
10. Гущина А.И. Проблема поиска себя и символика концепта "лестница" в романе бернхарда шлинка "женщина на лестнице" // Успехи современной науки и образования. 2017. Т. 3. № 5. С. 57-60.
11. Зелезинская Н.С. Проблема идентичности героя современного подросткового романа // *Вестник Вологодского государственного университета*. Серия: Исторические и филологические науки. 2020. № 1(16). С. 66-70.
12. Parfit D. *Reasons and Persons*, 3rd edn. Oxford: Clarendon Press, 1987.
13. Дирикин А. Б. тождество личности как условие моральной и правовой ответственности // *Оский научный вестник*. Серия «Общество. История. Современность». 2020. №. 3. С. 84-87.
14. Логинов Е.В. Бонхефферовский физикализм Дмитрия Волкова: размышления о книге "Свобода воли: иллюзия или возможность?" // *Философия. Журнал высшей школы экономики*. 2019. Т. 3. №. 3. С. 329-340.
15. Малькова Т.П. Физикалистские модели сознания: трудности исследования и перспективы решения психофизической проблемы // *Манускрипт*. 2016. №. 5(67). С. 122-128.
16. Карташова А.А. Сознание-тело: проблема и подходы // *Covid ergo zoom: трансформация и цифровизация общества в современных реалиях*. 2021. С. 147-152.
17. Деннет Д.С. Почему каждый из нас является новеллистом // *Вопросы философии*. 2003. № 2. С. 121-130.
18. Волков Д.Б. Преимущества нарративного подхода к проблеме тождества личности // *Философский журнал*. 2018. Т. 11. № 3. С. 166-175.
19. Гусейнов Ф.И. Метафизика телесности в творчестве Габриэля Марселя // *Социальногуманитарные знания*. 2015. № 8. С. 161-172.
20. Sanders T. *Personal constructs of mind-body identity in people who experience medically unexplained symptoms* // *Journal of Constructivist Psychology*. 2019. Т. 32. №. 4. Рр. 408-423.

21. Йоас Х. Креативность действия / Пер. с нем. СПб.: Алетейя, 2005.
22. Рикёр П. Путь признания: три очерка / Поль Рикер ; пер. с фр.: И. И. Блауберг, И. С. Вдовина. – Москва: РОССПЭН, 2010.
23. Геворкян С.Р. Проблемно-конфликтные ситуации и экзистенциальная рефлексия личности //Интеграция образования. 2005. №. 1-2. С. 143-147.
24. Чекушкина Е.Н., Родина Е.Н., Митяева Р.А. Роль рефлексии в преодолении социальных конфликтов //Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2019. Т. 8. №. 5А. С. 53-59.
25. Korsgaard C.M. *The Sources of Normativity. The tanner lectures on human values.* Cambridge University Press, 1992.
26. Чирва Д.В. Концепция перспективы первого лица в эпистемическом разломе объективного и субъективного // Философские науки. 2013. №. 10. С. 63-70.
27. Gasparyan, D.E. The first-person perspective description error in naturalism // Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies. 2021. Vol. 37, №. 3. Pp. 403-415.
28. Nagel T. *What is it like to be a bat?* // The language and thought series. Harvard University Press. 1980. Pp. 159-168.
29. Metzinger T. *Being no one. The self-model theory of subjectivity.* Cambridge (MA). MIT Press, 2004.
30. Kościuczyk W. *Do We Really Exist? Eastern Inspirations in Thomas Metzinger's Self-model Theory of Subjectivity* // The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series. 2023. Т. 18. №. 2. Pp. 35-50.
31. Ростова Н.Н. Проблема человека в современной философии. Проспект, 2021.
32. Taylor C. *Responsibility for self.* In Rorty, A.O. (ed.) *The Identities of Persons.* 1976. Berkeley, CA and Los Angeles, CA: University of California Press, Pp. 281-299.
33. Taylor C. et al. *Sources of the self: The making of the modern identity.* Cambridge, MA. Harvard University Press, 2001.
34. Taylor C. *How is Mechanism Conceivable? Human Agency and Language.* New York: Cambridge University Press, 1985.
35. Кант И. *Логика. Трактаты и письма.* М.: Наука, 1980.
36. Аристотель. *Сочинение: в 4-х томах.* М.: Мысль, 1983.
37. Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. М.: Наука, 1989.
38. Седиви С., Нагель. С. 12 ведущих философов современности / под ред. Кристофера Белшоу, Гэри Кэмпа; пер. с англ. А. Н. Анваера. М.: ACT, 2014.
39. Taylor C. *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität.* Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1996.
40. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Эксмо, 2023.
41. Асташова Н.Д. "Культура кризиса" и современный город // Вестник Томского государственного университета. 2020. №. 453. С. 47-53.
42. Емелин В.А. От неолуддизма к трансгуманизму: сингулярность и вертикальный прогресс или утрата идентичности? // Философия науки и техники. 2018. Т. 23. №. 1. С. 103-115.
43. Farah M.J., Heberlein A. S. Personhood and neuroscience: Naturalizing or nihilating? // The American Journal of Bioethics. 2007. Т. 7. №. 1. Pp. 37-48.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия скрыта по просьбе автора

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Саяпин В.О. Онтогенез незавершенного и свободного индивида – онтологический проект Жильбера Симондона // Философия и культура. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.4.73032 EDN: AEFNEA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73032

Онтогенез незавершенного и свободного индивида – онтологический проект Жильбера 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](mailto:vlad2015@yandex.ru)[Статья из рубрики "Новая научная парадигма"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0757.2025.4.73032

EDN:

AEFNEA

Дата направления статьи в редакцию:

15-01-2025

Аннотация: Предметом рассмотрения данного исследования является онтологический проект гениального французского философа Жильбера Симондона (1924–1989) заключающийся в рассмотрении индивида через индивидуацию во всех сферах реальности: физической, биологической, психосоциальной (трансиндивидуальной) и даже технологической. По мнению Симондона, речь идет именно о том, чтобы при помощи метафизики наметить онтологическую перспективу развития индивида на пути к индивидуации как условию полного познания реальности. Кроме того, для Симондона теория «индивидуации» исходит из реляционного смысла: эта концепция превращает определенную потенциальность в текущую реальность. Вот почему эта теория заключается прежде всего в онтогенезе индивида как проблемы потенциального вымысла: «больше чем один» и остается открытым вопросом для философии только как момент становления бытия, которое увлекает его за собой. Методология исследования включает такие общенаучные подходы, как дескриптивный метод, метод категоризации,

метод анализа, наблюдения и синтеза. Отметим, что данная статья имеет поисковый характер и направлена на понимание индивида как неповторимого в отношении самого себя – незавершенного, свободного и превосходящего свое существо. Более того, Симондон связывает идею свободного и самопреодолевающегося индивида с концепцией техники как творца-изобретателя. Отсюда следует, что техническую деятельность можно рассматривать как введение в подлинную сущность и как проявление творческой инициативы во имя индивидуальной свободы. В заключении автор указывает: свобода через технику не означает принадлежности к определенному полу или избранности. Это жизненное призвание, поскольку основано на готовности, встретить наивысший риск смерти. Вместе с тем свойственное технику чувство свободы не только налагает на него большую ответственность, но и придает его поступкам универсальную этическую ценность.

Ключевые слова:

сущее, техник, индивид, индивидуация, свобода, трансдукция, доиндивидуальная реальность, гилеморфизм, операция, онтогенез

В начале нашего исследования нам важно подчеркнуть, что французский философ Ж. Симондон посвятил себя не только созданию оригинальной философии техники, но и теории «индивидуации». Его фундаментальный проект – мыслить индивида через индивидуацию во всех областях реальности: физической, биологической и психосоциальной или трансиндивидуальной, а не процесс индивидуации посредством индивида. В этой связи речь идет о формулировании онтологии реальности, которая является онтогенезом индивидов, что равносильно замене проблемы индивида вопросом бытия. Но в такой замене нет ничего чисто формального (в смысле замены термина на термин) или чисто негативного (отказ от любых вопросов о бытии). Напротив, интенция, которая ею управляет, полностью онтологична. Для Симондона речь идет о том, чтобы осуществить подлинную отмену онтологической привилегии, предоставляемой классической метафизикой бытию над становлением, результату над действием, индивиду над индивидуацией и сделать это условием любого полного знания о реальности. Именно по этой причине его истолкование индивидуации больше не нуждается в том или ином принципе: индивид не происходит из принципа индивидуации, а обнаруживает себя итогом некого системного процесса, в ходе которого он не только возникает, но и развивается. «Искать принцип индивидуации в реальности, предшествующей самой индивидуации, – отмечает Симондон, – значит рассматривать индивидуацию только как онтогенез»[\[1,с.32\]](#). Вот почему новая симондонаанская идея индивида должна пролить свет на одну из трудностей философии Симондона, а именно на сосуществование релятивизированной онтологии и иерархии индивидов. И более того, такая: «...реляционность указывает не на завершенность или целостность индивида, а на нетождественность индивида по отношению к самому себе»[\[2,с.300\]](#).

Итак, в чем Симондон, по существу упрекает историю европейской метафизики, так это в том, что она не рассматривала операцию индивидуации в ее онтологическом значении[\[3,п.34\]](#). В метафизике изначально был совершен ряд фундаментальных ошибок, которые послужили развитию совершенно определенной философии индивида, а также закрепились в мышлении и традиции в виде стойких иллюзий. Одним из ярких примеров такой иллюзии можно считать парадигму гилеморфизма – наложения на пассивную материю активной формы. Другой пример – атомистический субстанциализм,

постулирующий существование вечных индивидов (атомов) которые уже даны и просто сталкиваются в результате случайной встречи, а потом рассеиваются. Вот почему, несмотря на то, что субстанциальный путь, рассматривающий сущее как состоящее в своем единстве, и гилеморфический путь, рассматривающий индивида как порожденного встречей материи и формы, являются для Симондона лишь ложной альтернативой. Поскольку с позиции Симондона эти два пути объединяет предположение единого принципа индивидуации, предшествующего самой индивидуации. Поэтому подчиняется такому онтологическому постулату, согласно которому каждый индивид, чтобы «идти» по пути становления, нуждается в принципе индивидуации. Выбирая один или другой из двух путей, значит фактически осуществлять обратный генезис. То есть, начиная с конституированного и данного индивида, мы пытаемся вернуться к условиям его существования. Другими словами, Симондон пытается объяснить: «В самом понятии принципа есть определенный характер, предвосхищающий конституированную индивидуальность с теми свойствами, которые она будет иметь, когда будет сформирована»[\[3.р.231\]](#). По сути, именно сама идея принципа, по мнению Симондона, лежит в основе такого принципиального требования. Ибо, будучи «первичным термином» как в начале, так и в заповеди, черпающий свое превосходство и абсолютное отделение от совершенства своей собственной сущности, принцип уже является индивидом или чем-то индивидуализируемым. Если такое обращение к принципу возможно, то прежде всего потому, что им управляет намерение, непосредственно определяемое онтологической привилегией: «...именно индивид как конституированный индивид является интересующей нас реальностью. Реальностью, которую необходимо объяснить»[\[3.р.231\]](#).

В итоге, чтобы избежать невозможности какого-либо познания об индивиде, фактически сама операция индивидуации должна нести онтологическую нагрузку и направлять эпистемологическое исследование. И именно в этом смысле Симондон, по-видимому, уполномочен сформулировать этот парадокс: «Что является постулатом в поисках принципа индивидуации, так это то, что индивидуация имеет принцип»[\[3.р.231\]](#). Из чего следует, что истинный принцип индивидуации не является внешним и не находится вне индивидуальной реальности: он есть сама индивидуация. Поэтому размышление о реальности индивида вне каких-либо онтологических привилегий и, следовательно, вне каких-либо принципов означает, что необходимо отвергнуть всю субстанциальную сущность философии как на онтологическом, так и на методологическом уровне. Вот почему требование отмены онтологической привилегии требует второй замены: после замены проблемы индивида вопросом бытия необходимо заменить постулат субстанциализма онтогенетическим постулатом. Если постулат субстанциализма действительно требовал поиска принципа индивидуации от данного индивида, чтобы ответить на вопрос об их тождестве и единстве, то онтогенетический постулат будет подразумевать познание индивида посредством индивидуации, а не индивидуации от индивида. То есть онтогенетический постулат способствует определению условий индивидуации, существования и разрешения проблемы индивида, которая больше, чем единство и больше, чем тождество. Здесь в становлении, нетождественность индивида самому себе отрицает переход от одного тождества к другому путем отрицания предыдущего, ибо в индивиде имеет некий потенциал, некий резерв этого становления. И поскольку нетождественность индивида больше, чем тождество, индивид как бы превосходит само себя. Проще говоря, эта вторая замена означает, что вместо определения бытия из идеи субстанции мы сводим реального индивида к естественному бытию (единственному сущему) а именно к онтогенетическому постулату, который определяет бытие как становление, а становление как бытие, наделяя индивида

реальностью независимо от рассматриваемой области индивидуации. В результате связанный с бытием индивид дополняет реальность бытия без каких-либо привилегий, предоставляемых ему онтогенетическим постулатом.

Но как может сущее мысленное вне единства и тождества, согласно онтогенетическому постулату, может быть больше единства и больше тождества и тем самым быть «законченным» бытием? И о какой незавершенности идет речь? Смысл симондонианского проекта не в том, чтобы завершить «забвение» онтологии или закрыть вопрос о бытии, дав на него окончательный ответ, тем самым заменив объективно определяемый недостаток переизбытком бытия. Его смысл в том, что онтологический вопрос – это вопрос, который остается всегда начальным и что наука, его задает в соответствии со знаменитой формулой признанного знатока аристотельского наследия Пьера Обенка (1929–2020) всегда исследуется. И более того, по мнению этого исследователя, проблема индивида – это прежде всего проблема генетической онтологии, а именно объяснение бытия в его генезисе, что означает, что познание индивида всегда является лишь приближенным знанием^[4]. Но можно ли считать, что только приблизительное знание может дополнить онтологию? Поскольку это единственное реальное знание с генетической точки зрения. В отличие от субстанциализма, он не основан ни на каких данных, и никакие концептуальные намерения не управляют им. Основанное на становлении как объекта, так и субъекта приближенное знание не нуждается в противопоставлении субъекта и объекта и в привилегии субъекта над объектом, чтобы быть легитимным. В своем «подходе» приближенное знание осуществляет генезис мысли одновременно с генезисом объекта: мыслящий субъект и мыслящий объектный индивид понимаются вместе в рамках одного и того же процесса, который является процессом индивидуации знания. Строго говоря, если субстанциалистская онтология неполна, то это потому, что она стремится к конечному и полному знанию бытия, которое противопоставляет субъект и объект, в то время как генетическая онтология Симондона стремится к приблизительному, но полному знанию бытия, которое составляет субъект и объект. Помещая субъект и объект на один и тот же уровень, то есть вне какой-либо принципиальной оппозиции, Симондон, таким образом, дает генетической онтологии средства для реализации амбиций классической онтологии: то есть мыслить бытие универсально, не превращая его в тотальность, и чтобы основывать науку о бытии, не делая ее познание невозможным. Отсюда следует, что намерение, которое управляет онтогенетическими исследованиями и направлено на приближенное познание целостного бытия, это намерение требует всегда помещать индивида в бытие. И более того, такое положение дел совпадает с проектом А. Бергсона (1859–1941) повсюду «помещать себя во времени», то есть философским усилием, которое побуждает мыслителя принять становление и следовать за порождением вещей^[5,6].

Строго говоря, для каждой области реальности, где проявляется индивидуация, можно утверждать то, что для ее познания она должна соответствовать двойному условию, то есть отказаться от отделения индивида от бытия, с одной стороны, и реинтегрировать индивида в его систему реальности – с другой. Первое условие означает, что проблема индивида не относится к вопросу о бытии, что они принадлежат к одному и тому же порядку реальности и что их познание зависит от операции индивидуации. При этом второе условие означает, что индивид – это относительная реальность. При соблюдении этих двух условий индивид является определенной фазой бытия, которая предполагает предшествующую ей доиндивидуальную реальность и которая даже после индивидуации не существует сама по себе, поскольку индивидуация не исчерпывает одним махом потенциалы этой доиндивидуальной реальности, а во-вторых, то, что индивидуация высвечивает не только индивида, но и пару индивид-среду. Другими словами, генезис

индивидуа происходит в такой фазе, которая является для него еще и средой. В результате индивид относителен в двух смыслах: поскольку он не является целым бытия, поскольку он является результатом состояния бытия, в котором он не существовал никак индивид и никак принцип индивидуации^[3, р. 24-25].

Именно поэтому индивид не есть «все сущее» поскольку, по выражению Симондона, он есть лишь определенная фаза этого бытия. И это отвечает первому условию. Ибо действительно, индивид – это всего лишь одна из фаз бытия. И это означает, что индивид относится к тому же порядку реальности, что и бытие, и поэтому он не отделен от бытия. Идея фазы имеет здесь решающее значение для осмыслиения того, что отмена онтологической привилегии – это не смена вопроса, а переосмысление проблемы бытия как такового, начиная с индивида, понимаемого через индивидуацию. В результате именно знание об индивидуации требует превращения индивида в простую фазу, не отрывая его от реальности бытия. Вот почему знание об индивидуации обеспечивает существование уже не фазы, а другую реальность, отличную от реальности индивида, которая отвечает второму условию. Это доиндивидуальная реальность. Ибо доиндивидуальная реальность, как резерв потенциалов бытия, в котором нет разделения на индивида и среду, необходима для возникновения индивида. Она является неотъемлемой частью его системы реальности и даже является условием индивидуации, существующей до и после нее. Без доиндивидуальной реальности невозможен фазовый сдвиг и лишенная потенциала индивидуации пара индивид-среда не может возникнуть. И тогда бытие является несостоявшейся.

Кроме того, Симондон настаивает на том, что доиндивидуальная реальность является всегда метастабильной, то есть она принимает некую форму, ориентированную на определенные типы индивидов. И более того, такая форма порождает временные решения, которые поддерживают непрерывный генезис перманентно новых и обычно не актуализируемых доиндивидуальных реальностей. Отсюда следует, что доиндивидуальная реальность всегда наполнена такой потенциальной энергией, которая никогда не завершена и не может быть истощена, поскольку, не доходя до образования исчерпанной или стабильной точки, такая реальность всегда способна породить новые становления. То есть доиндивидуальная реальность является «реальным потенциалом», который не сводится ни к абстрактной возможности, ни к актуальной системе. Вот почему доиндивидуальная реальность находится всегда в метастабильном состоянии, и поэтому любую индивидуацию можно осмысливать как систему, содержащую потенциальную энергию. Поэтому любые доиндивидуальные сущие содержат в себе несовместимые потенциалы, поскольку принадлежат разным измерениям этих сущих, его состояниям или фазам. Более того, духовное в доиндивидуальной реальности проявляет себя не только в виде неадекватности индивида самому себе, но и является самим переживанием незавершенности индивида, которое никогда не перестает удваиваться как в прошлом, так и в будущем. Или по-другому: как в памяти, так и в воображении.

Таким образом, индивид всегда разрешает метастабильность, действуя на другом уровне. Но также индивид отмечен и сформирован особыми силами или напряжениями, которые и способствуют его возникновению. Индивид – это способ управления метастабильностью или избытком, а не их преодоление. Стало быть, индивидуальность – это не один из типов бытия, а одна из фаз бытия, период, движение, ни начало, ни конец. Поэтому индивид, по выражению Симондона, «относителен в двух смыслах» но от этого не менее реален. Он даже «более» реален в том, что будучи относительным, чем существенным. Релятивизация индивида у Симондона не является, таким образом, дереализацией бытия. Напротив, она поддерживает подлинный онтологический тезис:

бытие – это то, из чего существуют фазы. Здесь становится очевидным, что теория «индивидуации» у Симондона строится прежде всего на метафизическом постулате «реализма отношений» который состоит в десубстанциализации индивида без его дереализации, поскольку, согласно этой теории, индивидуальность индивида увеличивается за счет умножения отношений, составляющих это сущее. Более того, понятие «реализм отношений» имеет своим предшественником Г. Башляра (1884–1962) который наряду Ж. Кангилемом (1904–1995) и Ж. Ипполитом (1907–1968) оказал существенное влияние на творчество Симондона.

Вот почему такое определение бытия как многофазного становления означает, что индивид не является ни совокупностью бытия, ни даже реальностью бытия. Он является фазой бытия как таковой и предполагает доиндивидуальную реальность. Представляет ли совместное существование фаз бытия и доиндивидуальной реальности какую-либо трудность? Достигает ли Симондон онтологического развоения, заменяя проблему индивида проблемой бытия? Эти вопросы законны, но они по-прежнему зависят от субстанциальной концепции бытия в том смысле, что становление – это то, что происходит с бытием, а не измерение бытия. Из чего следует, что постоянное в бытии – это не бытие как таковое, а становление, по крайней мере, в форме «реального потенциала» бытия. Индивидуация ради бытия не означает перехода от одной стадии к другой или приобретения каких-либо новых свойств, поскольку процесс индивидуации обязательно ведет к конституированному индивиду или истине бытия, завершенной в себе. Напротив, индивидуация есть появление фаз бытия, которые находятся в процессе становления и в то же время являются фазами бытия. Такое положение дел означает, что становление не является ни рамками бытия, ни событием, которое происходит с ним извне. Это то, посредством чего бытие становится таким, какое оно есть, как бытие, то есть возможность доиндивидуального бытия выйти из фазы в индивидуальном и связанном с ним окружении (или средой) [\[3, р.25\]](#).

В результате объяснение индивида в самом его зарождении, исходя из системы реальности, в которой происходит индивидуация, означает нечто иное, чем отказ от онтологии или развоение поисков со стороны бытия и со стороны индивида. Напротив, это онтологическое дополнение, имеющее ценность истинного основания. Поэтому этот фундамент поддерживается релятивизмом, но релятивизмом, который на самом деле является нередукционистским реализмом (в отличие от кантовского субъективистского релятивизма) поскольку индивид понимается как пара, образованная им и связанной с ним средой, то есть в той мере, в какой они вместе составляют систему отношений, индивид-среду, интегрирующую реальные условия его существования. Именно так Симондон оправданно формулирует свою онтогенетическую концепцию «нетождественности индивида по отношению к самому себе» которое уже не является «тотальным бытием» метафизики, а становится доиндивидуальным бытием. И это заставит его в перспективе рассмотреть логику исключенного третьего. Чтобы мыслить индивидуацию, нужно рассматривать бытие не как субстанцию, или материю, или форму, а как напряженную, перенасыщенную систему, находящуюся как нечто выше уровня единства и нечто выше уровня тождества. То есть систему, состоящую не только из самой себя, но и не мыслимую с помощью исключенной третьей стороны. В этом случае конкретное бытие – это доиндивидуальное бытие, которое больше, чем единство и больше, чем тождество [\[3, р.63-64\]](#).

Если логика исключенного третьего непригодна для всестороннего исследования реальности бытия, то это потому, что она по-прежнему зависит от онтологической привилегии, которая отдает приоритет индивидуальности. Релятивизировать индивида

означает релятивизировать его во всех областях, где происходит индивидуация, и, следовательно, обязательно в самом знании, которое также является индивидуацией. Однако логика, основанная на непротиворечивости и на идее, что мы резонируем только с тождеством и с целью тождества, делает невозможным познание индивидуации, поскольку она не рассматривает себя как индивидуацию, а произвольно отделяет онтологический план от индивидуального логического плана. В результате необходима третья замена, соотносимая с предыдущими: единство тождества бытия должно быть заменено трансдуктивным единством – основополагающей операцией новой эпистемологической установки. Как считает Симондон, бытие не обладает единством тождества (идентичности) то есть единством устойчивого состояния, в котором невозможна никакая трансформация. Бытие обладает трансдуктивным единством, то есть оно может смещаться по фазе по отношению к самой себе, переполнять себя по обе стороны от своего центра. В этой связи индивидуацию следует воспринимать как становление бытия, а не как модель бытия, которая исчерпала бы ее сигнификацию. Вот почему: «...вместо того, чтобы постигать индивидуацию, начиная с индивидуируемого сущего, нужно ухватывать индивидуируемое сущее, начиная с индивидуации, а индивидуацию – начиная с доиндивидуального сущего, распределенного согласно нескольким порядкам величины»[\[3, р.35\]](#).

Вместе с тем, хотя замена единицы тождества на трансдуктивную операцию, как мы видели, логична, она, тем не менее, построена на физическом аргументе, который основан на термодинамическом происхождении. Так, если единица тождества соответствует постулату, согласно которому бытие имплицитно предполагается находящимся в состоянии устойчивого равновесия, то это исключает становление, поскольку соответствует минимально возможному уровню потенциальной энергии. Это равновесие, достигаемое системой, когда все возможные преобразования завершены и больше не существует никакой силы. То идея трансдуктивного единства – это идея, которая адекватно отражает метастабильность. Кроме того, эта идея основана на обширном знании материи, которое не дает никаких привилегий устойчивому состоянию и таким образом, делает возможным полное знание реальности из процесса становления. Тогда трансдуктивной операции соответствует один метод: трансдукция. Симондон дает следующее определение этого метода: «Под трансдукцией мы понимаем операцию – физическую, биологическую, ментальную, социальную, – посредством которой активность шаг за шагом распространяется внутри области, и в основе такого распространения лежит структурирование области, осуществляемое [оперее] от места к месту: каждый конституированный регион структуры служит принципом конституирования для следующего региона так, что модификация, следовательно, постепенно распространяется одновременно с этой операцией структурирования»[\[3, р.32\]](#). Стало быть, трансдукция – это еще и механизм «рекурсивно-контингентного становления сущего»[\[7, с.115\]](#), «...которое исходит из самого себя, сдвигая себя по фазе относительно своего центра реальности»[\[1, с.404\]](#).

Можно отметить, что такое определение трансдукции возникло в результате изучения генезиса кристалла, который составляет для Симондона физическую парадигму индивидуации. Но если в физической области трансдукция осуществляется в форме последовательной итерации, то на более сложных уровнях витальном, психическом, коллективном (социальном): «...она может двигаться вперед с постоянно меняющимся шагом и распространяться в область неоднородности...»[\[1, с.49\]](#). Вот почему Симондону случается в эту парадигму вносить и поправки, в частности, для того, чтобы мыслить витальную и психическую фазы индивидуации. Как хорошо заметил современный

философ, теоретик многомерности смысла и специалист по симондонианской философии Жан-Юг Бартелеми, эта частичная универсальность кристаллической парадигмы проблематична, особенно с точки зрения придания ей аналоговой действительности^[8]. Кроме того, «Именно трансдукция, – по мнению современного философа Е.Н. Ивахненко, – порождает многочисленные неопределенности на всех уровнях, как на высших, так и на низших: в образовании диссипативных структур из термодинамического молекулярного хаоса – на физическом, в эволюции – на витальном, в психических процессах и их проявлениях – на личностном, во взрывах коллективной и общественной активности – на социальном, в открывающихся новых возможностях, а вместе с ними рисках и угрозах – на техническом и информационном»^[7,с.115].

Поэтому, будучи онтогенетическим методом, трансдуктивный метод предстает здесь не только как метод в смысле набора средств познания данной реальности, сколько как операция, причем операция, понимаемая в самой реальности. Поскольку трансдукция является прежде всего онтогенетической, она действительно представляет собой процесс познания, столь же реальный, как и приближенная реальность, аналогичный по своему генезису и структуре. Познавательная операция, таким образом, является неотъемлемой частью условий познания индивидуации. Она является не только операцией самой индивидуации, но и знанием индивидуации, а также индивидуирующее себя как знание. В результате трансдукция происходит тогда, когда есть активность, исходящая из некого структурного и функционального центра бытия и распространяющаяся в различных направлениях от этого центра, как если бы вокруг этого центра возникали многочисленные измерения бытия. Трансдукция – это коррелятивное появление измерений и структур в сущем в состоянии доиндивидуального напряжения, то есть в бытии, которое больше, чем единство и больше, чем тождество, и которое еще не смешило фазу по отношению к себе в многочисленных измерениях. В области знания трансдукция определяет истинный подход к изобретению, который не является ни индуктивным, ни дедуктивным, но трансдуктивным, то есть соответствует открытию измерений, в соответствии с которыми может быть определена проблема. Это аналоговая операция в той мере, в какой она действительна. Кроме того, это понятие может быть использовано для осмыслиения различных областей индивидуации: оно применимо ко всем случаям, когда происходит индивидуация. Проявляя генезис сети отношений, основанных на бытии, оно выражает индивидуацию и делает возможным ее осмысливание. Вот почему трансдукция является одновременно метафизическим и логическим понятием. Она применима к онтогенезу и является самим онтогенезом. Объективно она позволяет понять систематические условия индивидуации, внутренний резонанс и психическую проблематику. Логически ее можно использовать в качестве основы нового вида аналоговой парадигматики для перехода от физической индивидуации к органической индивидуации, от органической индивидуации к психической индивидуации и от психической индивидуации к трансиндивидуальной, субъективной и объективной^[3,р.33].

Именно по этой причине трансдукция у Симондона эксплицирует не только реальность бытия в процессе индивидуации и процессе изобретения, но и является основанием новой «аналоговой парадигмой». Трансдукция – это одновременно реальность бытия, модальность знания и основа всей науки о бытии. Но как это возможно? В данном случае можно предположить, что трансдукция, поскольку она есть «сам онтогенез», будет играть разную роль в зависимости от рассматриваемой области и типа дискурса, не меняя своей природы. Вот почему Симондон считает: «Если бы существовало несколько типов индивидуации, то должно было бы существовать и несколько логик, каждая из

которых соответствовала бы определенному типу индивидуации. Классификация онтогенезов позволила бы дифференцировать логику с действительным основанием множественности»[\[3, р.36\]](#). Все это означает, что трансдукция не является «доказательством» того, что в бытии произошел генезис, но участвует в этом самом генезисе и является демаршем открывающего разума. В этой связи только индивидуация мысли, по мнению Симондона, может, совершаясь, сопровождать индивидуацию сущих, отличных от такой мысли. Поэтому мы можем обладать не непосредственным знанием или опосредованным знанием об индивидуации, а знанием, которое является операцией, параллельной известной операции. Как полагает известный французский философ и антрополог Б. Стиглер (1952–2020): «Относительные условия возможности индивидуации являются тогда условиями невозможности, ибо невозможно познать индивидуацию, не индивидуируя ее и не индивидуируя себя: не индивидуируя себя и не индивидуируя тем же манером [также] индивидуацию, именно так познаваемую и тем самым вновь становящуюся неопознанной, то есть неадекватной. Познавать – значит индивидуировать, а индивидуировать – значит трансформировать известный объект и делать его неизвестным, познавать и заново познавать; и это так, ибо гносеологическая индивидуация – случай психической и социальной индивидуации, ведущей к трансиндивидуации. Это даже тот случай *par excellence*, когда индивидуация познающего субъекта как психического индивида непосредственно является индивидуацией знания, поскольку последнее нераздельно является социальной реальностью и психической реальностью»[\[9, с.16\]](#). В этом случае можно утверждать, что Симондон старается не только преодолеть кантовские пределы разума, но здесь также все еще чувствуется бергсоновский «мотив». Хотя не так-то легко приравнять «симпатию» которую интуиция предполагает у Бергсона, к «аналогии» которую трансдукция требует для Симондона.

Стало быть, постижение индивидуации происходит не только на границе знания, являющей аналогией между двумя операциями, но и которая обнаруживает себя определенным способом коммуникации. Иначе говоря, трансдукция, которая является одновременно аналоговым методом исследования и реальным способом существования индивида (для познающего субъекта и для познаваемого объекта) есть, таким образом, истинный смысл полного бытия: решительно недиалектический. Он позволяет нам познать индивидуацию без каких-либо онтологических привилегий. Кроме того, если трансдукция отвечает условиям полного познания индивида именно тем, что делает положительным ниспровержение онтологической привилегии мыслить реальность, которая больше не является существенной, но относительной как для мыслящего субъекта, так и для мыслящего объекта, как можно приветствовать идею «совершенного индивида»?

Итак, Симондон полагает, что нет понятия совершенного индивида и не существует неизменных индивидов, а есть только процессы индивидуации. Вот почему принципиальная незавершенность индивида предполагает, что механизмы трансдукции постоянно оказывают на него влияние и вызывают в нем значительные изменения. В этой связи разве идея «незавершенности» не возвращает идею привилегии? Означает ли «незавершенность» индивида превосходство? Определяется ли превосходство тем, что индивид принадлежит к определенной области реальности? Должны ли мы тогда предположить, что между областями реальности существует градация или даже иерархия? Или же под «незавершенностью» следует понимать идею совершенства бытия, которое возрастает с каждым уровнем индивидуации или усиливается с каждой фазой? Имеет ли идея «незавершенности индивида» телеологический или даже богословский подтекст? И вообще, не сводит ли идея «незавершенности индивида» на нет все усилия Симондона, позволяя субстанциализму вновь утвердиться в самом сердце онтогенетики?

Как мы видим, идея «незавершенности индивида» не лишена последствий для понятности индивидуации и легитимности проекта Симондона. Если это и не будет решающим, то, несомненно, будет поучительным.

Необходимо подчеркнуть, что индивиды в теории «индивидуации» у Симондона находятся всегда в метастабильном состоянии, которые сложно артикулировать. Тем не менее, они воплощаются в то, что может поддаваться интеллектуальному схватыванию. В этом случае Симондон на многочисленных примерах из физики, биологии, психологии и социологии показывает, что индивид возникает не один, а вместе с ассоциированной с ним средой, которая обеспечивает ему постоянное метастабильное равновесие. Он пребывает в первичном отношении с такой средой и при этом, всегда находясь в незавершенном состоянии, несет в себе потенциал доиндивидуального (метастабильного) бытия. Поэтому дальнейшее бытие индивида становится для него не только что возникает или извергается, но и то, что оставляет в своем контексте или в его среде осадок или избыток, который является условием для будущих его становлений. То есть, например, бытие человека от рождения до смерти есть результат своего рода разрешение проблем становления. Проще говоря, становление – одно из измерений бытия или способ разрешения первоначальной несовместимости, которая всегда изобилует возможностями. Из чего следует, что принцип бытия индивида через становление есть не что иное, как его существование, которое становится таковым благодаря обмену между структурой и операцией (операция переходит в структуру, структура в операцию) где этот обмен происходит квантовыми скачками через последовательные метастабильные равновесия. Более того, в таком контексте жизнь может существовать без того, чтобы индивиды были отделены друг от друга анатомически и физиологически или только физиологически. В качестве типа такого рода существования Симондон приводит пример кишечнополостных морских многоклеточных животных [3, р. 167-168]. Другими словами, к существованию жизни в неразделенности и незавершенности Симондон добавляет описание способа существования этих кишечнополостных, что подтверждает подобный подход во всех его работах [10, 11, 12, 13, 14].

В таком подходе Симондон конституирует, как правило, три аспекта исследования. Во-первых, выполняет функцию установления истины: опровергает или исправляет субстанциальные тезисы. Во-вторых, эпистемологическую функцию: определяет конкретные модальности режима индивидуации. В-третьих, методологическую функцию: осуществляет проверку критериев и условий познания индивидуации. Кроме того, в зависимости от случая могут использоваться одновременно все три функции, и тогда примерам может быть присвоен дифференцированный статус: например, осмысление истинности парадигмы. Другими словами, подобный подход в исследовании соответствует эпистемологическому постулату Симондона, который утверждает нечто важное для понимания идеи «незавершенности индивида», а именно: «...критерием признания реальной индивидуальности здесь является не материальная пространственная связь или разделение сущих в социуме или колонии, а возможность отдельной жизни, миграции за пределы первичной биологической единицы» [3, р. 168].

Строго говоря, Симондон утверждает, что необходим критерий индивидуальности, и искомым критерием будет не только модальность дифференциации, но и модальность «незавершенности индивида». Если поиск критерия индивидуальности необходим, то это потому, что он создает проблему для кишечнополостных морских многоклеточных животных. Что действительно характеризует этих кишечнополостных, так это сложность

приписывания индивидуальности тому или иному проявлению их реальности. Мы могли бы отнести эту индивидуальность к первоначальному сущему, или «оозоиду» который рожден из яйца, или к особям, возникшим в результате почкования, или к «blastozoitam» или даже к особям некоторых видов полипов, конституирующих себя путем дифференциации, или, наконец, ко всей колонии, которая действует, защищается и растет, как одна особь. Наряду с этим, например, в своей работе «Творческая эволюция» (1907) А. Бергсон также подчеркивает сложность приписывания индивидуальности любому конкретному проявлению жизни в ее развитии. По его мнению, нигде путаница не видна так отчетливо, как в дискуссиях об индивидуальности. И более того, индивидуальность никогда не бывает совершенной, что часто трудно, а иногда и невозможно определить, что является индивидуальностью, а что нет, но что жизнь, тем не менее, проявляет стремление к индивидуальности и имеет тенденцию образовывать изолированные, естественно замкнутые природные системы [\[15\]](#).

Именно по этой причине Симондон отвергает критерий материальной или пространственной связи, поскольку такой выбор абстрактен. Кроме того, он подразумевает пренебрежение витальным в сущем. Однако в данном случае речь идет о жизненно важной индивидуальности. Вот почему Симондон справедливо утверждает, что истинный критерий индивидуальности может быть связан и определен только жизнью. Отсюда и идея в нашем тексте о том, что возможность отдельной жизни – это миграция из изначальной биологической единицы, которая является еще одной модальностью принципиальной незавершенности индивида. В результате не бессмертие создает индивидуальность. Каждый индивид может истолковываться как квант живого существования. Напротив, колония не обладает такой квантовой характеристикой, она каким-то образом непрерывна в своем развитии и своем существовании. Именно танатологическая характеристика – понятие, которое Симондон заимствует у французского философа В. Янкелевича (1903–1985) и определяет индивидуальность. В этой связи, как утверждает Симондон, если индивид обладает «квантом живого существования», которого нет у колонии, он приближается к смерти. Вот почему он является носителем реальной индивидуальности. Поскольку живой, он не бессмертен, он обладает тем танатологическим характером, который отмечает свое существование. В результате критерием индивидуальности является живое, как умирающее. Это не пространственное или материальное разделение. Только смертность является реальным разделением. «Смерть вытесняет жизнь, жизнь компенсирует смерть – вот что обеспечивает преемственность, двигает вперед становление и рождает событие» [\[16, с.374\]](#).

Сложность незавершенности индивидуальности привязана к жизнеспособности как таковой, то есть к смертности как доказательству. Этот критерий обязательно относится к процессу продолжения жизни через смерть индивидов, иными словами, к воспроизведству. Жить для смертного, особенно на уровне простых организмов, (таких например, как кишечнополостные), значит поддерживать свое существование в том виде путем размножения. Именно здесь с помощью параллели, проведенной Симондоном для понимания как биологической, так и трагической роли индивида актуализируется возможность отдельной жизни. При этом под формулой «свободы» выдвигается идея «незавершенного индивида». «Именно половое размножение, по-видимому, наиболее непосредственно связано с танатологическим характером особи на данном уровне. В одних случаях колонии кишечнополостных откладывают яйца, которые становятся медузами, и именно через них обеспечивается размножение. В других – особь полностью отделяется от колонии и, ведя обособленную жизнь, уходит для того, чтобы отложить яйца далеко, после чего умирает. Новая колония основывается путем

почкования на особи-штамме, вышедшей из этого яйца. Таким образом, между двумя колониями, способными к неограниченному развитию во времени, находится свободная особь, способная умереть. Эта особь играет здесь по отношению к колониям роль трансдуктивного распространения: при своем рождении она исходит из колонии, перед своей смертью дает начало новой колонии после определенного перемещения во времени и пространстве. Индивид не является частью колонии. Он помещен между двумя колониями, не будучи интегрированным ни в одну из них. И его рождение и смерть уравновешены, поскольку он исходит из одного сообщества, но порождает другое. Он является отношением»[\[3, р. 169\]](#).

Очевидно, что половое размножение кишечнополостных морских многоклеточных животных имеет индивидуальный танатологический характер: особь отделяется от колонии, мигрирует и основывает новую колонию, прежде чем умереть. В этом случае Симондон сосредотачивает свое внимание на этом способе размножения, оставляя без внимания другой способ, при котором появляются медузы. Мы можем задаться вопросом о «свободе» этого индивида, который таким образом отделяет себя от колонии. В самом деле, какой смысл может иметь свобода, соответствующая биологической необходимости воспроизведения? Может ли детерминизм быть основой свободы? Симондон, похоже, не сталкивается с этой проблемой. Скорее всего, речь идет о чем-то другом. Допустим, что рассматриваемая здесь свобода относится к актуализации возможности жить отдельно, в отличие от остальной части колонии, которая остается неподвижной и не имеет репродуктивного потенциала. Колония бессмертна, тогда как индивид смертен и, будучи смертным, является носителем грядущей колонии. Вот почему быть смертным – значит быть плодовитым. В этом и заключается смысл свободы индивида. Свобода – это плодовитость. В результате мы имеем парадокс: биологическая детерминация воспроизведения является условием свободы индивида, который, будучи смертным, является проводником грядущего бессмертного. Этот парадокс и есть определение индивида как трансдуктивного отношения. В этом смысле свободный индивид (в данном случае живой организм), способный к самостоятельной жизни, и является контингентно существующей временно (и во времени) метастабильной целостностью. Другими словами, если критерием индивидуальности для кишечнополостных морских многоклеточных животных является критерий танатологического характера в том смысле, что он обладает плодовитостью, то верно ли это на более высоком и крайне дифференцированном уровне? Это намного сложнее: «...ибо индивид – в индивидуемых формах систем жизни – фактически является смесью; он суммирует в себе две вещи: характеристику чистой индивидуальности, сравнимую с той, что на самом деле мы видим в отношении между двумя колониями, и характеристику непрерывной жизни, соответствующую функции организованной одновременности, так, как на деле мы видим ее в колонии...»[\[1, с. 286-287\]](#).

Иначе говоря, на более высоком и крайне дифференцированном уровне Симондон представляет идею «незавершенного индивида» в форме смеси некой метастабильной сборки-ассамбляжа. А именно: в виде эмерджентной сборки чистой индивидуальности и непрерывной жизни, или, по-другому, смеси материи и энергии, основываясь на исследовании метастабильной физической фазы индивидуации. Кроме того, здесь мы снова сталкиваемся с трудностью обоснования свободы детерминизмом, когда критерий незавершенности индивидуальности, по-видимому, несет в себе форму более высокого риска. Риска смерти ради жизни, жертвы индивида ради грядущего сообщества. Но наши рассуждения, возможно, связаны с тем, что мы сосредотачиваем наше внимание на индивиде, гипостазируя его. То, отчего Симондон заставляет нас отказаться самим

своим методом, вместо того, чтобы рассматривать индивида как трансдуктивное отношение, то есть как жизненную динамику, как саму жизнь, которая не завершается и продолжается. Это изменение взгляда не является уходом в сторону, способом отстраниться от реальности витальной фазы индивидуации, а, напротив, это способ соприкоснуться с конкретным, думать непосредственно об объекте, следовать за ним в его генезисе. Когда индивид отделяется от колонии, он, конечно, детерминирован процессом воспроизведения, но он и есть сам этот процесс, и он отличен от агента, достигающего высшей цели, которая заключалась бы в продолжении жизни. Мигрирующий индивид в силу своего танатологического характера является живым индивидом и именно в той мере, в какой жизнь проходит через него. Он и есть прохождение жизни как акт, порождающий будущее. Если незавершенный индивид – это то, что передает жизненную активность во времени и пространстве, наша трудность отпадает. Незавершенный индивид действительно является жизнью в ее творческой способности, но это не значит, что он необусловлен или лишен всякого детерминизма. Можно даже сказать, что жизнь, поскольку она является универсальным детерминизмом, является созидающей. Будучи необходимой для самой себя, существуя только относительно физической фазы индивидуации, которая предшествует и подготавливает ее, продлевая ее, замедляя ее стабилизирующие эффекты, жизнь преодолевает себя как смертность.

Необходимо отметить, что теория «инстинкта смерти» Зигмунда Фрейда (1856–1939) была переосмыслена Симондоном в его теории «индивидуации» где он повторно внес понятие времени. Как и любая индивидуация, инстинкт смерти рассматривается как предел прогресса. Это структурирование потенциала, а не актуализация возможностей. В этом контексте философия Симондона, подобно философии Бергсона, отрицает возможность и небытие. Поскольку он настаивает на необходимости думать в терминах «виртуальности» или, точнее, метастабильности, противопоставляя кантовскому априоризму. Именно поэтому Симондон часто подчеркивает самоконституирование индивидуации: доиндивидуальная реальность, к которой обращается его теория, не является возможной, а остается реальностью в состоянии потенциальности и еще не структурированного состояния. В этом случае, как только потенциал исчерпан что также является квантом продолжительности по смыслу Бергсона, наступает смерть. Но из непосредственного временного значения трансдуктивной роли незавершенного индивида хорошо понятно, что «жизненный порыв» сам по себе имеет свой предел, поскольку он одновременно есть жизнь как предел в прогрессе и будущей смертью как ограниченным жизненным потенциалом. Смерть – это не то, что происходит с жизнью, а то, что заставляет ее происходить. Опять же, если незавершенный индивид является продолжением будущего, то лишь потому, что он смертен в настоящем.

Кроме того, Симондон выдвигает еще одно возражение против концепции Фрейда, которая недостаточно четко проводит различие между инстинктами и тенденциями. По мнению Симондона, всегда необходимо отличать трансдуктивный характер от принадлежности к социуму, и этого Фрейд почему то не делает [\[3,п.170\]](#). Он опирается на такую концепцию, которая различает в индивиде: «...со структурной и динамической точки зрения – определенное число зон, она оставляет идею, что индивид может достичь полной интеграции путем конституирования суперэго, как если бы сущее могло обнаружить условие абсолютного единства в переходе к действию своих виртуальностей...» [\[1,с.288\]](#). Вот почему, считая не возможной полную интеграцию индивида, Фрейд делает невозможной любую обособленную жизнь, любую плодотворную миграцию и, следовательно, в конечном итоге любую свободу. В чем именно Симондон упрекает Фрейда, так это в том, что он по-прежнему слишком привержен

«гилеморфической схеме». Поэтому он неспособен: «...принять в расчет весь смысл индивида и оставляет в стороне собственно инстинктивный аспект, благодаря которому индивид является оперирующей трансдукцией, а не актуализирующейся виртуальностью»[\[1,с.288\]](#).

В результате, чрезмерно концентрируясь на тенденциях, концепция Фрейда попадает в ту же ловушку, что и метафизика, и тем самым мешает понять незавершенного, свободного и превосходящего себя индивида как «нетождественного индивида по отношению к самому себе», то есть как смесь витальной непрерывности и инстинктивной сингулярности. Наследник аристотелевского витализма и постулата об энтелехии всего сущего, Фрейд просто игнорирует такое положение дел, а именно пренебрегает теорией, которая заключается прежде всего в онтогенезе индивида как проблемы потенциального вымысла: «больше чем один».

Безусловно, наряду с витальной фазой индивидуации идея свободного и превосходящего себя индивида нашла свое осмысление и в симондонианской концепции технических объектов как сущих, обладающих душой настоящего техника, который понимает работу технических объектов и изобретает новые способы функционирования. Проще говоря, идею свободного и превосходящего себя индивида Симондон связывает с идеей техника как изобретателя. Из чего следует, что техническую деятельность можно рассматривать как введение в истинную социальную причину и как некую творческую инициативу в смысле свободы индивида[\[3,р.511\]](#).

Следует отметить, что подобные взгляды Симондона возникли у него с опорой на французского философа и историка науки Ж. Кангилема, который в середине XX века выступал за разработку новой научной дисциплины – биологической философии технологий (бионики). В своей знаменитой лекции 1947 года, озаглавленной «Машина и организм»[\[17\]](#), он предложил взять в качестве исходного пункта исторический факт непрерывно продолжающегося процесса конструирования машин и попытался истолковать этот очевидный феномен, сославшись на структуры и функции биологических индивидов. Поэтому в контексте такого осмысления технология становится у Симондона, несомненно, нечто большим, чем второстепенный результат научной деятельности. Из чего следует, что техническая деятельность играет важную посредническую роль в становлении индивида. Она не только знакомит нас с истинным социальным разумом, но и посвящает нас в чувство свободы индивида. В результате техническая деятельность важна как для индивида, поскольку она приобщает его к смыслу свободы, являясь пропуском к действию и школой поведения, так и для сообщества, поскольку она приобщает социум к его истинному разуму.

Итак, если техника – это посвящение в смысл свободы, то техник – это ни кто иной, как свободный индивид. Означает ли это, что свободный индивид – «любимец природы» и «больше чем один» подобно кантовскому гению, рискуя в очередной раз обладать его привилегией? Поэтому Симондон утверждает «исключительность» свободного индивида по отношению к сообществу. Изначально непривязанность (как мы видели, это жизнь в отрыве от сообщества, а значит, и способность исключить себя, переступить заданный предел) и исключительность свободного индивида – это его магическая сила или знание, не имеющее себе равных для обычных индивидов. Например, в гомеровских поэмах врач считается равноценным нескольким воинам и пользуется особым почетом. Это объясняется тем, что врач – техник исцеления. Он обладает магической силой. Его сила не является чисто социальной, как у вождя или воина, а именно его социальная функция является результатом его индивидуальной силы, а не его индивидуальная сила

является результатом его социальной активности. Вот почему врач – это индивид, обладающий магической силой. У него есть дар, который принадлежит только ему, но который он не отделяет от сообщества.

Кроме того, по мнению Симондона, врач – это «техник исцеления», колдун и священник – «носители техники» способные использовать природные силы и делать божественные силы благоприятными. Инженер – это агент расширения городов, и его техника позволяет ему предсказывать события на небесах. Ученый – это тот, кто с помощью техники открывает неизвестное из того невежества, в котором он пребывал. Через все эти фигуры всегда появляется техник как источник и условие силы, которую социум признает в нем и которую передает историческое повествование. Отсюда следует, что главная задача техника состоит не только в желании научиться жить с машинами, но и суметь в своем бытие с ними упорно преодолеть факторы «младенчества» и отчуждения. Настоящий техник понимает работу технических объектов и изобретает новые способы функционирования. Машина для него не является «черным» ящиком: вход и выход у нее известны, но ее функционирование остается загадочным [18]. Поэтому главная цель техника (или «свободного индивида») понимать машины. Именно поэтому техник, с одной стороны, интерпретирует и изобретает машины, а с другой – не стремится руководить ими сверху. Как считает Симондон, техническая деятельность заключается не в надзоре за техническим объектом, а в проживании на одном уровне с машиной: она берет на себя ответственность за отношения между ними. И более того, машина способна быть связанной одновременно или последовательно с другими машинами. Из этого следует, что вместо того, чтобы просто управлять машинами, техник создает лучшие условия для технических ансамблей этих технических объектов и их окружением – геотехносредой, являющейся географической и технологической средой одновременно и которую эти ансамбли машин проецируют как свое состояние [19, p.140].

Наконец, техник не только должен интерпретировать машины для тех, кто несведущ в них (социальные мыслители, художники, артисты и т.д.), но и посредством своего технического мышления изобретать новые способы бытия машин с другими индивидами. Смысли техника присутствуют во всей его технической деятельности. Поэтому техническая мысль также относится к разряду изобретений. Эту мысль не только можно передавать, но она и допускает участие. Технический объект в той мере, в какой он был изобретен, продуман и волеизъявлен человеческим субъектом, становится средством (опорой) и символом этих отношений, которые определяются как трансиндивидуальные [19, p.252]. Здесь трансиндивидуальность – это отношение, которое одновременно и взаимно определяет как индивидуальное, так и коллективное. Это отношение пытается охватить операционное движение технической деятельности в процессе ее индивидуации. Отправной точкой здесь является не только взаимосвязь между техником и техническим объектом, но и взаимосвязь между их энергетическими потенциалами.

Следует обратить внимание, что безупречный техник в понимании Симондона всегда уважает технический объект. Другими словами, технический объект освобождается и даже спасается от своего порабощения чистой полезностью. В этом случае технический объект – это уже не «черный ящик» и не закрытая машина, которая отказывается от любых модификаций. Эту машину уже можно трансформировать, ремонтировать и использовать как материал для дальнейших новых изобретений. То есть технический объект свободен, открыт и аутентичен в своем развитии. И более того, это техническое сущее является необходимым посредником между человеком и его окружением [20, p.85].

Поэтому в любом случае быть способным жить обособленно, иметь желание постичь неизвестное, то есть «знать» что должно быть постигнуто для будущего – это, несомненно, то, что означало бы быть свободным индивидом, то есть человеком, который имеет стремление к свободе. В этой связи смысл свободы у людей, в отличие от кишечнополостных, является волей, то есть одновременно инстинктом и решением. Из чего следует, что этот смысл свободы истинный техник проявляет прежде всего как тот, кто изобретает посредника между сообществом и скрытым или недоступным техническим объектом [3, р. 512]. В результате, будучи открытым для неизвестного и благодаря своей отстраненности, техник становится значимым и полезным для сообщества. Он достигает этой значимости благодаря «техническому усилию» и созданию технического объекта. Этот технический объект не является инструментом, который служит цели внешней по отношению к сущности индивида. Напротив, это определенная кристаллизация творческого человеческого жеста, которая увековечивается в бытии. Другими словами, все это означает, что технический объект – не средство овладения природой и порабощения сообщества, а подлинное посредничество между реальностью человека и реальностью природы, то есть поддержка и модель участия. И именно потому, что техник достигает определенной доступности и открыто для любого человеческого жеста и тем самым позволяет запустить импульс универсальной коммуникации, где природа, культура, технология, индивид и сообщество больше не противопоставляются, а дополняют друг друга в участии.

Таким образом, посредничество технического объекта, осуществляемое в рамках технических усилий, является «зародышем цивилизации» поскольку оно изначально является изобретением. То есть, прежде чем стать нормативным, оно является началом инициации будущего. Вместе с тем свойственное технику чувство свободы налагает на него и большую ответственность, (но, в некотором смысле всегда второстепенную), которая дает ему привилегию по отношению к будущему, а именно престиж по отношению к сообществу, и придает его поступку универсальную этическую ценность, свободную от каких-либо обязательств. Принимая на себя риск изобретательства, техник предвидит будущее сообщества: он ориентирует его на то, что еще входит в сферу известного, и структурируется в культуре. То есть становится индивидуальным как по нормам, так и в ценностям. Начиная с инициативы посредничества, которой является технический объект. Вот почему отказ от сообщества ради становления техником не означает отказа или предательства. Напротив, это полное принятие общества, уважение всех его ожиданий и предвосхищение будущего. В одном слове: это создание в разлуке. В заключение, техника не связана ни с полом, ни с избранностью. Это признание жизни при наивысшем риске смерти.

Библиография

1. Симондон Ж. Индивид и его физико-биологический генезис. М.: ИОИ, 2022. 484 с.
2. Свирский Я.И. Индивидуация Ж. Симондона как проект принципиальной незавершенности индивида // Человек как открытая целостность. Новосибирск: Академиздат, 2022. С. 295–305.
3. Simondon G. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Grenoble: Millon, 2005. 571 p.
4. Aubenque P. Le problème de l'être chez Aristote. Paris: PUF, 1962. 551 p.
5. Bergson H. Essai sur les données immédiates de la conscience. Paris: Félix Alcan, 1989. 182 p.
6. Bergson H. La pensée et le mouvant. Paris: Flammarion, 2014. 421 p.
7. Ивахненко Е.Н. Аллагматика Симондона vs диалектика Гегеля // Вестник Московского

- университета. М., 2023. Т. 47. № 6. С. 107–126.
8. Barthélémy J-H. Penser l'individuation. Simondon et la philosophie de la nature. Paris: L'Harmattan, 2005. 257 р.
9. Стиглер Б. Тревожащая странность мысли и метафизика Пенелопы // Психическая и коллективная индивидуация. М.: ИОИ, 2023. С. 7–24.
10. Simondon G. Du mode d'existence des objets techniques. Paris: Aubier, 1958. 266 р.
11. Simondon G. L'individu et sa genèse physico-biologique. Paris: Presses universitaires de France, 1964. 304 р.
12. Simondon G. L'individuation psychique et collective. Paris: Aubier, 1989. 293 р.
13. Simondon G. Cours sur la Perception (1964–1965). Paris: PUF, 2013. 416 р.
14. Simondon G. Imagination et invention (1965–1966). Paris: PUF, 2014. 206 р.
15. Bergson H. L'évolution créatrice. Paris: PUF, 1991. 372 р.
16. Янкелевич В. Смерть. М.: Издательство Литературного института, 1999. 448 с.
17. Canguilhem G. Machine and organism // Incorporations. New York: Zone Books, 1992. Р. 45–69.
18. Combes M. Tentative d'ouverture d'une boîte noire. Ce que referme la 'question de la technique' // In Technique, monde, individuation. Heidegger, Simondon, Deleuze. Hildesheim: Europaea Memoria, 2006. Р. 75–98.
19. Simondon G. On the Mode of Existence of Technical Objects. Minneapolis: Univocal Publishing, 2017. 271 р.
20. Simondon G. L'Invention dans les techniques. Cours et conférences. Paris: Seuil, 2005. 347 р.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензия

на статью «Онтогенез незавершенного и свободного индивида – онтологический проект Жильбера Симондона»

Предметом исследования работы является теория индивидуации французского философа Жильбера Симондона, фундаментальным проектом которого является попытка мыслить индивида через индивидуацию во всех областях реальности: физической, биологической и психосоциальной или трансиндивидуальной. Симондон на многочисленных примерах из физики, биологии, психологии и социологии показывает, что индивид возникает не один, а вместе с ассоциированной с ним средой, которая обеспечивает ему постоянное метастабильное равновесие. Он пребывает в первичном отношении с такой средой и при этом, всегда находясь в незавершенном состоянии, несет в себе потенциал доиндивидуального (метастабильного) бытия. Поэтому дальнейшее бытие индивида становится для него не только что возникает или извергается, но и то, что оставляет в своем контексте или в его среде осадок или избыток, который является условием для будущих его становлений.

Методология исследования включает такие общенаучные подходы, как дескриптивный метод, метод категоризации, метод анализа, наблюдения, синтеза.

Актуальность представленной работы является новая симондонианская идея индивида, которая должна пролить свет на одну из трудностей философии Симондона, а именно на существование релятивизированной онтологии и иерархии индивидов. Идеи Ж. Симондона, касающиеся индивидуации, свободы, значения смерти для живых существ

имеют большое значение для осмысления проблем философии.

Научная новизна обусловлена исследованием автором положения Ж. Симондона о процессах индивидуации, о незавершенности индивида. Вот почему принципиальная незавершенность индивида предполагает, что механизмы трансдукции постоянно оказывают на него влияние и вызывают в нем значительные изменения. В этом контексте автор анализирует тезис Ж. Симондона о том, что критерием индивидуальности является живое, как умирающее и, если незавершенный индивид является продолжением будущего, то лишь потому, что он смертен в настоящем. В работе рассматривается концепция Ж. Симондона о технических объектах как сущих, обладающих душой настоящего техника, который понимает работу технических объектов и изобретает новые способы функционирования. Другими словами, идею свободного и превосходящего себя индивида Симондон связывает с идеей техника как изобретателя, из чего следует, что техническую деятельность можно рассматривать как введение в истинную социальную причину и как некую творческую инициативу в смысле свободы индивида. Таким образом, если техника – это посвящение в смысл свободы, то техник – это ни кто иной, как свободный индивид, а смысл свободы истинный техник проявляет прежде всего как тот, кто изобретает посредника между сообществом и скрытым или недоступным техническим объектом. При этом технический объект является не средством овладения природой и порабощения сообщества, а средством обеспечения подлинного посредничества между реальностью человека и реальностью природы. Это посредничество является «зародышем цивилизации» поскольку оно изначально является изобретением. Вместе с тем своеобразное технику чувство свободы налагает на него и большую ответственность, которая дает ему привилегию по отношению к будущему, а именно престиж по отношению к сообществу, и придает его поступку универсальную этическую ценность, свободную от каких-либо обязательств.

Статья написана научным языком, претензий к стилю изложения нет. Структура соответствует требованиям, предъявляемым к научному тексту. Библиография содержит 20 источников, соответствующих теме работы. Вместе с тем, в работе выявлены некоторые некорректные формулировки. Например, предложение «Начиная с инициативы посредничества, которой является технический объект» выглядит незавершенным.

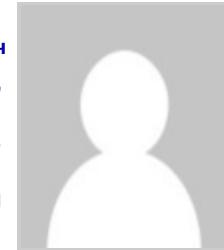
Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Шляхтин Н.Д. Аналитическая философия права в цивилистическом процессе: как совершать действия при помощи слов // Философия и культура. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.4.73318 EDN: ATWWNS URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73318

Аналитическая философия права в цивилистическом процессе: как совершать действия при помощи слов**Шляхтин Никита Дмитриевич**

ведущий специалист; отдел правовой защиты; ПАО "МОЭК"

119311, Россия, г. Москва, ул. Строителей, д. 6 к. 3, кв. 23

✉ nik.shliakhtin@yandex.ru[Статья из рубрики "Философия языка и общения"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0757.2025.4.73318

EDN:

ATWWNS

Дата направления статьи в редакцию:

10-02-2025

Аннотация: Предметом исследования является судебный процесс Российской Федерации. Автором рассматривается судебная процедура как коммуникативная модель, функционирующая по принципу запрос-ответ. Внутри коммуникативной модели действуют определенные правила контекста, а также правила совершения действий сторонами и их непосредственными представителями. Такие действия сторонами совершаются при помощи слов, имеющих определенную форму и находящих свое отражение в материалах дела. Анализ речевых актов, как письменных, так и устных, позволил Автору именовать отдельные юридические факты согласно классификации, предложенной Г.Л.А. Хартом. Используемые для филологического анализа речевые акты являются повсеместной формой действия в своих интересах или в интересах доверителя в судебном процессе. Применение коммуникативной теории права позволило найти метод изменения динамики судебного процесса. Методологией проведения работы является филологический анализ речевых актов, используемых сторонами в судебном процессе, а также сопоставление результата речевого акта с материальным следом-отражением в процессуальных документах судебного дела. Результатом работы является подтверждение преобладание

принципа устности судебного процесса над принципом письменности, что выражается в особом положении аудиопротокола как следа процессуальных действий при помощи слов. Областью применения результатов исследования является судебная система Российской Федерации, как коммуникативная система запросов-ответов на разрешение конфликта. Новизна исследования выражается в применении филологического и философского анализа к коммуникативной системе разрешения споров, что позволяет сделать вывод о непосредственном воздействии во время судебного процесса сторон на судью и изменении динамики судебного процесса посредством совершения действий при помощи слов. Автор приходит к заключению, что каждое из определенных типов речевого воздействия будет являться самостоятельным юридическим фактом, а необходимой формой их фиксации является аудиопротоколирование судебного заседания.

Ключевые слова:

Гражданский процесс, арбитражный процесс, коммуникативная теория права, аналитическая философия права, философия языка, речевой акт, процессуальный юридический факт, дескрептивные понятия, аскрептивные понятия, иллокутивная сила

Цивилистический процесс основан на сочетании письменного и устного производства по делу. Самостоятельное закрепление данные принципы получают только после принятия Устава гражданского судопроизводства 1864 года. В современном виде принцип устности закреплен в статье 157 Гражданского-процессуального кодекса Российской Федерации с более подробным изложением в редакции статьи 81 Арбитражного процессуального кодекса Российской Федерации о возможности стороны представлять арбитражному суду свои объяснения об известных ему обстоятельствах, имеющих значение для дела, в письменной или устной форме.

Овчаренко А.В. указывал, что в цивилистическом процессе данные принципы раскрываются в двух самостоятельных элементах, а именно в самой форме процесса и в системе правил доказывания. [\[1, С. 13\]](#) Процесс по своей природе является сложным процессуальным фактом с последовательным накоплением элементов. [\[2, С. 224\]](#) Правила доказывания имеют своей целью установить допустимые способы убеждения. Доказывание осуществляется перед судом, преследуя цель подтверждения права во властном общеобязательном акте. [\[3, С. 34\]](#) Властный общеобязательный акт, в свою очередь, является последним элементом сложного процессуального факта.

Основной сложностью данного исследования является, как верно заметил Людвиг Витгенштейн, невозможность выразить посредством языка то, что выражает себя в языке. [\[4, С. 76\]](#) Таким образом, методология исследования скорее интуитивно-научная, имеющая своей целью расширить дискурс вокруг коммуникативной теории права применительно к цивилистическому процессу, нежели дать конкретный вывод о том, каким же образом совершаются правовые действия посредством слов. Вместе с тем определенный результат достигнут не только при помощи лингвистического анализа права, но и за счет смыслового анализа тех действий, которые мы совершаем при помощи слов, в том числе в ходе судебного процесса.

Основополагающим базисом исследования является протокол судебного заседания, в котором фиксируется след того механизма, который аналитическая философия называет

"действия при помощи слов". Особенno интересным представляется то обстоятельство, что никак иначе, кроме как с помощью такого механизма, нельзя представить динамику судебного процесса. В процессе формирования отдельного процессуального факта воля лица, участвующего в деле, как бы отпечатывается в материалах дела, что особенно важно для последующего исторического анализа мотивов лиц и обстоятельств, в которых они действовали.

Классическим примером классификации видов юридических фактов является система, предложенная О.А. Красавчиковым. В основе классификации лежит волевой критерий. Все юридические факты в зависимости от наличия в них проявления воли распадаются на две основные группы: юридические события и юридические действия. [\[5, С. 82\]](#)

Применительно к цивилистическому процессу Е.В. Васьковским и Е.Г. Лукьяновым высказывается мнение, что процессуальное действие само по себе не может образовать процессуального юридического факта. Возможен лишь фактический состав, в частности, процессуальное действие и процессуальный ответ суда на такое действие и будут образовывать процессуальный факт. П.Ф. Елисейкин считает, что не просто ответ суда на действие, а именно санкционирование (одобрение) суда процессуального действия стороны влечет к появлению процессуального юридического факта. [\[6, С. 48\]](#)

Из тезиса П.Ф. Елисейкина можно сделать вывод, что все процессуальные факты должны находить свое отражение в судебных документах – протоколах, определениях и решениях.

Основываясь на кратком введении в теорию процессуальных юридических фактов как теоретической модели, было бы разумным перейти к рассмотрению практической стороны процесса, а именно к вопросу, каким именно образом процессуальные юридические факты изменяют динамику процесса. На первый взгляд может показаться, что для ответа на данный вопрос необходимо обратиться к стенограмме судебного процесса и соотнести волеизъявления судьи в части судебного руководства конкретным процессом с процессуальными документами сторон и суда. Безусловно, это самый очевидный способ, который, тем не менее требует некоторой глубины изучения вопроса.

Как мы сказали выше – процессуальный юридический факт обличается в форму определений суда, но причиной такого вывода суда о необходимости перевести процесс в следующую стадию (далее не обязательно пойдет речь о стадиях судебного процесса, закрепленных в процессуальных кодексах, например, определение о проведении судебной экспертизы также подходит под заданные нами критерии) является в соответствии с принципами состязательности и диспозитивности либо волеизъявление лиц, участвующих в деле, либо процессуальный юридический факт с последующим накоплением элементов – проще говоря, когда сам смысл процесса подводит судью к принятию определенного решения, например об окончании стадии исследования доказательств и переходе к прениям сторон.

Таким образом, волеизъявление может быть устным, либо письменным, вместе с тем по требованиям процессуальных кодексов оно должно иметь форму ходатайства, либо процессуального документа, содержащего позицию стороны касательно определенного вопроса.

Ходатайство выражает конкретное волеизъявление, касаемое сугубо процессуальной части стороны судебного разбирательства, в то время как процессуальный документ, содержащий позицию стороны в своей просительной части, выражает волеизъявление

на решение материального вопроса, хотя в самых общих чертах может выступать предпосылкой в части заявления ходатайства.

Ходатайство либо позиция стороны, выраженная в процессуальном документе, всегда имеют форму запроса, на который должен последовать ответ суда. Как на разрешение ходатайства судом выносится определение, так и анализ позиции стороны должен присутствовать в судебном решении – суд не может оставить без внимания доводы лиц, участвующих в деле. Исключение составляет только обычай, который не закреплен в процессуальном кодексе – возможность оставить вопрос рассмотрения ходатайства открытым. Такая ловкость суда может дать время судье принять правильное решение относительно ходатайства, особенно в ситуации, когда не все обстоятельства дела известны. Тем не менее в конце концов судья должен разрешить ходатайство.

Ситуация, когда запрос не имеет формы, а вызван «необходимостью процесса», оставляет больше возможностей для дискуссий. Можно сказать, что запроса в данном случае вообще нет, так как нет адресанта. Следовательно, и коммуникация на данном этапе односторонняя – от суда к сторонам, в императивной форме. «Необходимость процесса» – эта последний элемент юридического состава с последовательным накоплением элементов, в котором перечень элементов остается открытым. Судья сам принимает решение, основываясь на собственном убеждении о правильности ведения процесса при рассмотрении того или иного дела.

Как это часто бывает в ситуациях межличностного взаимодействия, судя может разрешить запрос со стороны лица, участвующего в деле, основываясь не только на рациональном подходе, но и на эмоциональном. Предсказать реакцию судьи на запрос очень сложно, так как ситуация, когда стороны единогласны в вопросе о следующем этапе процесса, довольно редкая. Адресант должен точно определить место и смысл сообщения суду, чтобы добиться результата.

Так как большинство ходатайств заявляется в середине процесса – у судьи нет времени, чтобы ознакомиться с процессуальным документом, и принимать решение он будет исходя из обстановки. Тем не менее это не значит, что запрос не должен оставить след на бумаге – эта обязанность стороны, и в ее интересах предоставить суду документ для того, чтобы в дальнейшем данный процессуальный юридический факт нашел свое отражение в судебном решении.

Логика судебного процесса построена таким образом, что в начале каждого судебного заседания судья спрашивает о необходимости разрешить ходатайства сторон, препятствующих рассмотрению дела. Поэтому вместе с коротким запросом на судебное руководство сторона должна изложить причины и обстоятельства, которые послужили основой заявления ходатайства. В этой связи будет очень выгодно смотреться «пул» документов, которые хоть и имеют различные основания (например, ходатайство и отзыв на иск), тем не менее будут связаны единой смысловой линией. Сторона должна убедить суд, что именно такой должна быть следующая стадия судебного процесса. Можно сказать, что юридический факт, который представляет собой документ, является проектом решения суда в части судебного руководства.

Как и в классической теории аргументации, запрос суду лучше всего представить в виде:

1. Тезиса (утверждение, истинность или приемлемость которого требуется обосновать);
2. Аргумента (утверждения, которые используются в качестве доводов для достижения

согласия с предлагаемой точкой зрения);

3. Демонстрации (способ связи аргументов и доказываемого тезиса). [\[7, С. 27\]](#)

Особое значение имеет красноречие адресата – ораторское искусство очень ценится среди судебных юристов, так как все виды процессов, за исключением производства в упрощенном порядке, имеют устную форму доклада.

В теории философии языка имеется раздел, разрабатываемый Л. Витгенштейном, Дж. Остин, Дж. Серлем и Г.Л.А. Хартом в середине-конце прошлого столетия. Л. Витгенштейн в своих ранних работах замечал, что слова, в частности имена, обозначают реальные вещи окружающего нас мира. Эти имена не могут быть уничтожены, даже если объект, который был в реальном мире, перестал существовать. Например, мы знаем, что у нас в комнате растет цветок, мы можем его так и называть «цветок», можем назвать его «Цветок Виталий», но если он погибнет, то в мире слов, мыслей и образов все равно останется конкретный цветок или «Цветок Виталий». Таким образом, заключал Л. Витгенштейн, «объекты образуют субстанцию мира», а сама субстанция «есть то, что существует независимо от того, что имеет место быть». [\[8, С. 2.021, 2.024.\]](#)

Позднее, для юридического дискурса, Г.Л.А. Харт назовет слова, которые обозначают объект реального мира, например, цветок – дескриптивными, а слова, которые не имеют «привязки» к физическому миру бытия – недескриптивными (аскрептивными). Например, цветок – дескриптивное понятие, а добросовестность – аскрептивное. В.В. Оглензев в своей исследовательской работе по аналитической философии права пишет про недескриптивные (аскрептивные) понятия следующее: «следовательно, недескриптивный термин должен пониматься не как термин, ничего не обозначающий, а как термин, использующий нестандартный тип обозначения по отношению к обычному и общепринятым способам задания семантики слов. Обычный, то есть дескриптивный, или, в более узком смысле, эмпирический термин предполагает семантическую связь между термином и объектом, на который он ссылается, в виде «окулярной», «зеркальной» или «картинной» метафоры. Термин описывает, отражает, формирует ментальный образ предмета или процесса, о котором он говорит». [\[9, С. 126\]](#)

Таким образом, с точки зрения философии языка существует обоснование деления юридических фактов на сами материальные факты (события или явления, с которыми норма права связывает появление, изменение или прекращение материального правоотношения) и обстоятельства, имеющее значение для дела, с которыми норма права хоть и связывает динамику материального правоотношения, тем не менее такие обстоятельства имеют только ментальный образ предмета или процесса, который нигде не может быть зафиксирован для последующего использования в гражданском и арбитражном процессах. Примерами обстоятельств, имеющих значение для дела, являются добросовестность, введение в заблуждение, порочное экспертное заключение, объект, создающий угрозу жизни и здоровью граждан, и т.п.

Г.Л.А. Харт, который вслед за И. Бентамом подвергает сомнению эффективность применения традиционного метода определения посредством *per genus et differentiam* таких юридических понятий, как «объективное право», «субъективное право», «ответственность», «государство» и т.д. Несмотря на известность общего употребления этих слов оно непонятно, потому что в сравнении с большинством обычных слов эти юридические термины в различных отношениях считаются «аномальными». Попытки определить эти термины показывают, что они не имеют прямой связи с фактуальными аналогами, которая есть у большинства обычных слов, для определения которых мы

обращаемся к этой связи. [\[10, С. 535-558\]](#)

При этом нужно учитывать, что язык как форма общения является средством коммуникации и возможен только в человеческом социуме. Вместе с тем используемые в юриспруденции термины, структура и форма позволяют отнести юридический язык к особой категории, так как каждое слово в юридическом дискурсе имеет прочную связь либо с материальным, либо с процессуальным фактом. Можно сказать, что юридический язык создан для того, чтобы как можно более точно описать события и явления, не придавая им какую-либо эмоциональную окраску. Этим юридический язык вызывает как скуку, так и уважение, но право, как искусство доброго и справедливого («*Jus est ars boni et aequi*» – древнеримский юрист Цельс), не имеет возможности принимать решения посредством эмоций. Тем не менее можно принимать решения и действовать посредством слов.

Если мы вернемся к гражданскому процессу, то следует обратить внимание на изменение процессуального статуса посредством точно описанных в практике, почти сакральных выражений. «Мы заявляем ходатайство о привлечении А в качестве ответчика», «Суд своим определением назначает экспертизу в экспертной организации Б», «Суд переходит к исследованию доказательств».

В протоколе судебного заседания каждая такая формулировка будет означать самостоятельный процессуальный юридический факт, который изменил динамику процесса в ту или иную сторону. Грамотный судебный юрист всегда имеет стратегию ведения дела, которую стремится реализовать в судебном заседании. Стратегия имеет формой выражения процессуальные документы и устный доклад суду посредством реализации принципа диспозитивности. Совершение или несовершение каких-либо процессуальных действий – зона ответственности стороны. Устанавливая процессуальные правила, Гражданский процессуальный кодекс и Арбитражный процессуальный кодекс создают контекст, в рамках которого толкуют речь сторон. Сложно представить себе ситуацию, когда при покупке мороженного в ларьке мальчик заявит продавцу: «заявляю ходатайство о возложении расходов на покупку мороженного на своего отца». Тем не менее фраза о возложении расходов на проведение судебной экспертизы на какую-либо сторону понимается юристами как самая простая и очевидная фраза в ходе процесса.

Таким образом, «в основании любого правила лежит идея повиновения или следования ему». [\[11, С. 84\]](#). Г.Л.А. Харт критиковал модель принуждающих приказов суверена, указывая на необходимость наличия «правила признания», согласно которому «везде, где принимается такое правило признания, и частные, и официальные лица получают надежный критерий для идентификации первичных правил обязанности» [\[12, С. 63\]](#). Как было изложено в предыдущих параграфах – право признания есть коммуникация между государством и гражданами, посредством которой легитимируется закон.

Тем не менее Г.Л.А. Харт различает ситуацию «приказа» со стороны государства посредством издания закона и ситуацию, когда приказ отдается грабителем. Г.Л.А. Харт описывает ситуацию с грабителем, который под угрозой жизни приказывает некому гражданину передать ему сумку, замечая, что «приказ людям делать какие-то вещи – это форма коммуникации, и она действительно предполагает «обращение» к ним, то есть привлечение их внимания или принятие шагов, чтобы привлечь его, но принятие законов для людей этого не делает». Далее ученый пишет: «Что обычно имеется в виду теми, кто говорит о том, что законы «обращены» к определенным лицам, – так это то,

что существуют лица, к которым отдельный закон применяется, то есть от кого он требует вести себя определенным образом. Если мы используем здесь слово «обращен», нам, может, не удастся заметить важную разницу между принятием закона и отдачей персонального приказа, а также мы можем спутать два различных вопроса: «К кому этот закон применяется?» и «Кому он был оглашен?». [\[13, С.15-16\]](#)

На наш взгляд данное противоречие снимается установленной Федеральным законом от 14 июня 1994 г. № 5-ФЗ «О порядке опубликования и вступления в силу федеральных конституционных законов, федеральных законов, актов палат Федерального Собрания» обязанностью публиковать федеральные конституционные законы, федеральные законы, акты палат Федерального Собрания с их последующим вступлением в силу по истечении десяти дней после дня их официального опубликования, если самими законами или актами палат не установлен другой порядок вступления их в силу.

Для нас важен иной аспект размышлений Г.Л.А. Харта, в частности, что в приказе грабителя нет «правила признания» со стороны общества, такой приказ осуждается, так как нарушает право собственности лица, которому принадлежит сумка, а также потенциально создает угрозу жизни и здоровью гражданина. В свою очередь, законы легитимны в той части, в которой они признаются обществом как социально-оправданные ограничения личности.

Создавая правила коммуникации в суде, закон также устанавливает контекст с учетом особенностей каждого конкретного дела. Было бы как минимум неразумным в делах о деликтах докладывать суду про неосновательное обогащение, следовательно, контекстом в самой общей форме можно назвать: 1) процессуальные правила; 2) предмет и основание иска.

Дж. Серль замечает, что «одни правила регулируют формы поведения, которые существовали до них, например, правила этикета регулируют межличностные отношения, но эти отношения существуют независимо от правил этикета. Другие же правила не просто регулируют, но создают и определяют новые формы поведения. Футбольные правила, например, не просто регулируют игру в футбол, но, так сказать, создают саму возможность такой деятельности или определяют ее». [\[14, С. 58\]](#)

Данную мысль впоследствии развивает Г.Л.А. Харт, приводя в пример игру в шахматы, заявляя, что для детей, не знающих правила игры в шахматы, такая игра будет казаться просто произвольным перемещением фигур по шахматной доске. Таким образом, ребенок, который произвольно передвигает фигуру – в принципе не делает ход.

Далее мы постараемся разобраться, как стороны делают свой «ход» в судебном процессе.

Дж. Серль сосредоточил свое внимание на значении речевого акта. Сам речевой акт состоит из трех уровней:

1. Иллокутивный акт – это действие, которое мы совершаем посредством произнесения некоторой фразы (мы можем убеждать кого-то, просить, обвинять, наставлять);
2. Локутивный акт – само по себе произнесения некоторых звуков или записи некоторых значков на бумаге;
3. Перлокутивный акт – воздействия нашего высказывания на действия, мысли или эмоции слушающих (наше высказывание может убедить/не убедить собеседника, заставить его сделать что-то либо, вызвать у него раздражение или

скуку и т. п.). [\[15, С. 79\]](#)

Таким образом, иллокутивный акт – это намерение по достижению результата, который можно представить в формуле «Х считается Y». Таким образом, заявляя ходатайство об экспертизе, мы подразумеваем «пусть суд посчитает данное ходатайство основанием для перехода судебного процесса в стадию экспертного исследования». Посредством заявления ходатайства сторона пытается оказать воздействие на адресата речевого акта – суд.

Далее Дж. Серль указывает на необходимую часть иллокутивного акта – конвенцию или «условие искренности». Суть заключается в отсутствии внутреннего и внешнего противоречия между тем, что человек думает, и тем, что человек заявляет адресанту. Нельзя сказать «я заявляю ходатайство о назначении экспертизы, но я соврал».

Кроме контекста и искренности необходима еще одна часть иллокутивного акта – форма. Юриспруденция как наука, искусство и ремесло очень формализирована и требует, чтобы в нужное время и в нужном месте произносились нужные слова. В частности, выходя из совещательной комнаты судья начинает оглашать решение по делу со слов «именем Российской Федерации оглашается решение по делу...», без которых решение не будет иметь силу, в тоже время пропуск стадии разъяснения прав сторонам перед началом судебного процесса в установленной процессуальным кодексом форме будет являться нарушением порядка проведения судебного заседания и в некоторых особо щепетильных случаях – основанием для отмены судебного решения (статья 165 Гражданского процессуального кодекса Российской Федерации). Согласно пункту 2 статьи 154 Арбитражного процессуального кодекса Российской Федерации, лица, участвующие в деле, и иные участники арбитражного процесса обращаются к арбитражному суду со словами: «Уважаемый суд!». Свои объяснения и показания суду, вопросы другим лицам, участвующим в деле, ответы на вопросы они дают стоя. Отступление от этого правила может быть допущено только с разрешения суда.

Дж. Серль выделял следующие классы иллокутивных речевых актов:

- Репрезентативы – возлагают ответственность на адресанта за истинность речевого акта (например, клятва);
- Директивы – направлены на адресата с целью побудить последнего сделать что-либо (например, просить);
- Комиссивы – возлагают ответственность на адресанта следовать определенной линии поведения (например, «мы будем ходатайствовать об отложении судебного заседания для ознакомления с позицией ответчика»);
- Экспрессивы – описывают психологическое отношение адресанта к адресату (например, благодарить);
- Декларации – речевой акт закрепляет положение дел (например, «исковые требования – удовлетворить»).

В гражданском и арбитражном процессах примером репрезентативов будет являться подпись эксперта об уголовной ответственности за дачу ложных показаний, директивом будет являться ходатайство стороны, комиссивом – высказанное намерение стороны следовать какой-либо линии поведения, экспрессивом – приветствие судьи и его секретаря, либо благодарность суду перед удалением из зала судебного заседания, декларацией будет являться любое решение суда по конкретному вопросу.

В свою очередь, Дж. Остин выделяет следующие пять групп глаголов в соответствии с их иллокутивной силой:

- Вердиктивы – реализация оценочного суждения (например, «исковые требования – признаем в части...», «эксперт оценивает ущерб в размере ...»);
- Экзерситивы – проявление влияния или осуществление власти (например, «размер ущерба подтверждается экспертным заключением»);
- Комиссивы – принятие обязательства или заявление о намерении (например, подписка эксперта об ответственности за дачу ложных показаний);
- Бехабитивы – выражение отношения (например, «показаниям свидетеля не доверяем ввиду наличия заинтересованности в исходе дела»);
- Экспозитивы – разъяснение оснований, аргументов и сообщений (например, «решение является законным в том случае, когда оно принято при точном соблюдении норм процессуального права и в полном соответствии с нормами материального права, которые подлежат применению к данному правоотношению, или основано на применении в необходимых случаях аналогии закона или аналогии права»). [\[16, С. 120\]](#)

Еще одним важным аспектом, на который обратил внимание Г.Л.А. Харт является отменяемость юридических понятий. К примеру, мы заявляем, что право собственности на автомобиль принадлежит А. Данный речевой акт является высказыванием о факте. Тем не менее подтвержденное надлежащими доказательствами, данное высказывание о факте переместится в область права, и тогда это уже будет высказывание о праве. Если доказательства права собственности А на автомобиль в суд не будут представлены или будут опровергнуты другой стороной, тогда произойдет «отмена» утверждения – право собственности на автомобиль суд признает за лицом Б.

Приведенный пример с автомобилем является примером констатива (утверждения), по мнению Дж. Остина. В свою очередь, динамика гражданского процесса происходит посредством перформативов, которые не могут быть «отменены». «Произнося перформативное высказывание, мы всегда осуществляем некоторый акт, или, что то же самое, выполняем некоторое действие, которое, видимо, едва ли смогли бы выполнить каким-то другим способом, по крайней мере с той же точностью». [\[17, С. 23\]](#)

Таким образом, процессуальные юридические факты возникают посредством перформативов, отличительные особенности которых мы приводили выше. Вспомним их:

контекст судебного процесса, состоящий из процессуальных норм, предмета и основания иска;

условие искренности адресанта;

власть или полномочие адресанта на изменение процессуального правоотношения;

перформативы, применительно к гражданскому и арбитражному процессам, не могут быть «отменены».

Следует рассмотреть еще одно важное и последнее качество перформативов в цивилистическом процессе, которое следует из «неотменяемости» данного речевого акта. В литературе приводится классический пример перформатива: капитан корабля на палубе разбивает бутылку шампанского и объявляет «Нарекаю тебя «Стремительный!». Условия контекста, искренности, власти – соблюdenы. Тем не менее Мельников А.А. обратил внимание на следующее обстоятельство: «если человек с шампанским назвал судно одним именем (допустим, оговорился, подшутил или издал невнятный звук), а в документах оно пошло под другим, это не отменит того, как судно зафиксировано в документах. То есть в высказывании парня с шампанским не содержится общезначимого именования корабля, связь между высказыванием и именованием в итоге случайна». [\[18\]](#)

[С. 299\]](#)

Рассмотрим эту ситуацию применительно к судебному процессу – каким образом законодатель обеспечил ответственность лица или его представителя за «действия посредством слов»?

Прежде всего следует обратиться к теме важности аудиопротокола при ведении процесса. Такая технология позволяет точно соотнести действия, которые произошли в ходе судебного заседания, с теми последствиями, которые они произвели.

Согласно статье 155 Арбитражного процессуального кодекса Российской Федерации, в ходе каждого судебного заседания арбитражного суда первой инстанции, а также при совершении отдельных процессуальных действий вне судебного заседания ведется протоколирование с использованием средств аудиозаписи и составляется протокол в письменной форме. При этом важно отметить приоритет аудиопротокола, так как письменный протокол является дополнительным средством фиксирования данных процесса, в том числе устных заявлений, ходатайств лиц, участвующих в деле, консультаций специалистов, соглашений сторон по фактическим обстоятельствам дела, заявленным требованиям и возражениям.

Аналогичное регулирование установлено в Главе 21 Гражданского процессуального кодекса Российской Федерации, за исключением приоритета аудиопротокола. Таким образом, проблема, поставленная Мельниковым А.А. решается с помощью восприятия речи сторон в ходе судебного заседания посредством последующего прослушивания аудиопротокола.

Подводя итоги настоящему исследованию, следует отметить, что используемые в ходе коммуникации виды речевых актов возможны только при соблюдении определенного контекста и ритуала. Сама коммуникация является собой оперирование образами объектов с помощью дескрептивных и недескрептивных понятий. Но так как сама коммуникация по своей сути - "виртуальна", то не имеет значения, какими понятиями (дескрептивными или недескрептивными) пользуется лицо, участвующее в деле, в ходе судебного заседания. Само образное поле, в котором посредством речевых актов передается информация, возможно только в условиях выбора лица, осуществляющего коммуникацию. Можно сказать, что право как таковое вторично по отношению к вариативности событий, вместе с тем на примере судебного процесса мы показали, каким образом потенциальная вариативность событий становится судебной реальностью посредством действий при помощи слов. Следует учитывать, что слова являются отражением мысли, имеющим смысл, и именно в момент формирования нагруженной смыслом мысли формируется личностное право человека на ее выражение посредством речевого акта, который, в свою очередь, приводит к изменению реальности согласно такой мысли.

Библиография

1. Овчаренко А. В. Сочетание принципов устности и письменности в гражданском и арбитражном процессах: автореферат дис. ... канд. юр. наук: 12.00.15. Саратов: Сарат. гос. юрид. акад., 2013. С. 13. EDN: ZPCQXN.
2. Шляхтин Н. Д. О содержании процессуального правоотношения в контексте коммуникативного подхода // Образование и право. 2024. № 11. С. 224. DOI: 10.24412/2076-1503-2024-11-222-226 EDN: CYGQMI.
3. Амосов С. М. Судебное познание в арбитражном процессе: автореф. дис. ... канд. юр. наук: 12.00.15. М., 2004. С. 34. EDN: NHXCLX.
4. Витгентштейн Л. Логико-философский трактат // Витгентштейн Л. Избранные работы /

- пер. с нем. и англ. В. Руднева. М.: Издательский дом "Территория будущего", 2005. С. 76.
5. Красавчиков О. А. Юридические факты в гражданском праве. М., 1958. С. 82.
6. Елисейкин П. Ф. Предмет и принципы советского гражданского процессуального права. Ярославль, 1974. С. 48.
7. Тульчинский Г. Л. Логика и теория аргументации: учебник для академического бакалавриата. М., 2016. С. 27.
8. Витгентштейн Л. Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Избранные работы. С. 38.
9. Оглезнев В. В. Г. Л. А. Харт и формирование аналитической философии права. Томск, 2012. С. 126. EDN: QSTQBJ.
10. Simpson A. W. B. The Analysis of Legal Concepts // Law Quarterly Review. 1965. Vol. 80. P. 535-558.
11. Оглезнев В. В. Г. Л. А. Харт и формирование аналитической философии права. Томск, 2012. С. 84. EDN: QSTQBJ.
12. Харт Г. Понятие права. СПб., 2007. С. 63.
13. Харт Г. Понятие права. СПб., 2007. С. 15-16.
14. Философия языка / ред.-сост. Дж. Р. Серл. М., 2010. С. 58.
15. Рябинская Н. С. Речь как социальное действие: основные понятия дискурсивного анализа // Социологический журнал. 2002. № 4. С. 79. EDN: PZQKYT.
16. Остин Дж. Л. Как совершать действие при помощи слов // Остин Дж. Избранное. М., 1999. С. 120.
17. Философия языка / ред.-сост. Дж. Р. Серл. М., 2010. С. 23.
18. Мельников А. А. К проблемам применимости теории речевых актов в дискуссиях о свободе слова: о некоторых примерах Джона Остина // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2022. Т. 6. № 3. С. 299. DOI: 10.17323/2587-8719-2022-3-289-312 EDN: QMVKJJ.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной на рецензирование статье является, как это следует из ее наименования, аналитическая философия права в цивилистическом процессе. Заявленные границы исследования соблюдены ученым.

Методология исследования в тексте статьи не раскрывается.

Актуальность избранной автором темы исследования не обосновывается. Дополнительно ученым необходимо перечислить фамилии ведущих специалистов, занимавшихся исследованием поднимаемых в статье проблем, а также раскрыть степень их изученности.

Научная новизна работы проявляется в ряде заключений автора: "Таким образом, с точки зрения философии языка существует обоснование деления юридических фактов на сами материальные факты (события или явления, с которыми норма права связывает появление, изменение или прекращение материального правоотношения) и обстоятельства, имеющие значение для дела, с которыми норма права хоть и связывает динамику материального правоотношения, тем не менее такие обстоятельства имеют только ментальный образ предмета или процесса, который нигде не может быть зафиксирован для последующего использования в гражданском и арбитражном процессах. Примерами обстоятельств, имеющих значение для дела, являются

добросовестность, введение в заблуждение, порочное экспертное заключение, объект, создающий угрозу жизни и здоровью граждан и т.п.;" "Таким образом, процессуальные юридические факты возникают посредством перформативов, отличительные особенности которых мы приводили выше. Вспомним их: 1. контекст судебного процесса, состоящий из процессуальных норм и предмета и основания иска; 2. условие искренности адресанта; 3. власть или полномочие адресанта на изменение процессуального правоотношения; 4. перформативы, применительно к гражданскому и арбитражному процессам, не могут быть «отменены» и др. Таким образом, статья вносит определенный вклад в развитие отечественной правовой науки и, безусловно, заслуживает внимания потенциальных читателей.

Научный стиль исследования выдержан автором в полной мере.

Структура работы не вполне логична. Вводная часть статьи отсутствует. В основной части работы автор обосновывает применение аналитической философии права в цивилистическом процессе, выясняя, каким образом процессуальные юридические факты изменяют динамику процесса. Заключительная часть статьи отсутствует.

Содержание статьи соответствует ее наименованию, но не лишено недостатков формального характера.

Так, автор пишет: "Применительно к цивилистическому процессу, Е.В. Васьковским и Е.Г. Лукьяновым, высказывается мнение, что процессуальное действие само по себе не может образовать процессуального юридического факта" - "Применительно к цивилистическому процессу Е.В. Васьковским и Е.Г. Лукьяновым высказывается мнение, что процессуальное действие само по себе не может образовать процессуального юридического факта" (см. на пунктуацию).

Ученый отмечает: "Основываясь на кратком введении в теорию процессуальных юридических фактах, как теоретической модели, было бы разумным перейти к рассмотрения практической стороне процесса, а именно к вопросу каким именно образом процессуальные юридические факты изменяют динамику процесса" - "Основываясь на кратком введении в теорию процессуальных юридических фактов как теоретической модели, было бы разумным перейти к рассмотрению практической стороны процесса, а именно к вопросу, каким именно образом процессуальные юридические факты изменяют динамику процесса" (см. на согласование слов).

Автор указывает: "Таким образом волеизъявление может быть устным, либо письменным, но по требованиям процессуальных кодексов должно иметь форму ходатайства, либо процессуального документа, содержащего позицию стороны касательно определенного вопроса" - "Таким образом, волеизъявление может быть устным либо письменным, но по требованиям процессуальных кодексов должно иметь форму ходатайства либо процессуального документа, содержащего позицию стороны относительно определенного вопроса" (см. на пунктуацию и стилистику).

Таким образом, статья нуждается в дополнительном вычитывании - в ней встречаются опечатки, орфографические, пунктуационные и стилистические ошибки (приведенный в рецензии перечень опечаток и ошибок не является исчерпывающим!).

Инициалы ученого в тексте статьи ставятся перед его фамилией.

Библиография исследования представлена 11 источниками (монографиями, научными статьями, учебником), в том числе на английском языке. С формальной точки зрения этого достаточно.

Апелляция к оппонентам имеется, как общая, так и частная (Е.В. Васьковский, Е.Г. Лукьянов и др.), и вполне достаточна. Научная дискуссия ведется автором корректно. Положения работы аргументированы должным образом и проиллюстрированы примерами.

Выводы по результатам проведенного исследования отсутствуют.

Интерес читательской аудитории к представленной на рецензирование статье может быть проявлен прежде всего со стороны специалистов в сфере философии права, теории государства и права, гражданского процесса, арбитражного процесса при условии ее доработки: раскрытии методологии исследования, обосновании актуальности его темы, уточнении структуры работы, формулировании четких и конкретных выводов по результатам проведенного исследования, устранении нарушений в оформлении статьи.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

На рецензирование представлена научная статья на тему: «Аналитическая философия права в цивилистическом процессе: как совершать действия при помощи слов» для опубликования в журнале «Философия и культура».

Статья посвящена анализу роли речевых актов в цивилистическом процессе с позиций аналитической философии права. Автор исследует, как слова и языковые конструкции влияют на динамику судебного разбирательства, формирование процессуальных фактов и принятие решений. Особое внимание уделяется связи между лингвистическими теориями (Л. Витгенштейн, Дж. Остин, Дж. Серль, Г.Л.А. Харт) и практикой судопроизводства.

Исследование сочетает методы: лингвистического анализа - изучение речевых актов (иллокутивных, перформативных) и их роли в праве; сравнительно-правового анализа - сопоставление норм ГПК и АПК РФ; теоретико-философского подхода - интерпретация юридических фактов через призму философии языка; практического анализа - разбор примеров из судебной практики (протоколы, ходатайства). Методология носит междисциплинарный характер, что позволило автору раскрыть тему комплексно.

Тема статьи является актуальной ввиду роста интереса к коммуникативным аспектам права в условиях цифровизации судопроизводства, необходимости четкого понимания языковых конструкций для минимизации судебных ошибок, развития теорий речевых актов в юриспруденции, особенно в контексте процессуальных кодексов. Работа заполняет пробел между абстрактными философскими концепциями и их прикладным применением в праве.

Новизна проявляется в следующих аспектах. Автором произведен синтез идей аналитической философии права и цивилистического процесса. Осуществлена авторская классификация речевых актов в судопроизводстве (на примерах ходатайств, решений суда). Произведен анализ «недескриптивных» юридических понятий (добропроведность, угроза жизни) через призму философии языка. Сделаны практические выводы о значении аудиопротоколов для фиксации перформативных высказываний.

Стиль, структура, содержание соответствуют требованиям, предъявляемым к научным трудам и указаниям издания, в котором автор намеревается опубликовать статью. Стиль - академический, но доступный для юристов и философов. Ясность изложения компенсирует сложность темы. Структура статьи логична, в ней прослеживается изложение материала от теоретических основ к практическим примерам. Однако отсутствие подзаголовков усложняет навигацию. Содержание - глубокое, с опорой на первоисточники (Харт, Остин, Витгенштейн) и современные исследования. Примеры из судебной практики усиливают аргументацию.

Список литературы обширен и включает классические работы по философии языка (Витгенштейн, Остин), современные исследования по аналитической философии права

(Харт, Оглезнев), процессуальные кодексы и комментарии к ним. Автор косвенно полемизирует со сторонниками формально-догматического подхода, игнорирующего лингвистические аспекты права. Также вступает в заочную дискуссию с критиками «недескриптивных» понятий, отрицающих их значение для юридической практики. Однако, в тексте наряду с указанными полемиками не хватает, на взгляд рецензента, прямой дискуссии с теми исследователями, которые полагают речевые акты второстепенными для процессуального права.

Тем не менее, выводы автора о речевых актах (как ключевых инструментах формирования процессуальных фактов), судебной коммуникации) в разрезе строгого соблюдения контекста, искренности и формы), аудиопротоколах (в их критической роли в фиксации перформативных высказываний), - вызывают однозначный интерес читательской аудитории. Статья будет полезна ученым (юристам, философам) для углубления теорий права и языка, правопримениителю для совершенствования навыков судебной речи, а также студентам в качестве пособия по междисциплинарным исследованиям.

Вывод: статья представляет значительную научную и практическую ценность, открывая новые перспективы для изучения языка в праве и может быть рекомендована к опубликованию в избранном журнале.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования

Предметом исследования в рецензируемой статье является применение методов аналитической философии языка к анализу коммуникативных процессов, происходящих в рамках цивилистического процесса. Автор исследует, каким образом речевые акты участников судебного разбирательства приобретают статус процессуальных юридических фактов и формируют динамику судебного процесса. Особое внимание уделяется перформативным высказываниям и их роли в создании процессуальной реальности.

Методология исследования

Автор применяет междисциплинарный подход, сочетающий методы аналитической философии права, лингвистического анализа и юридической догматики. В качестве методологической основы используются концепции речевых актов Дж. Остина, Дж. Серля и правовая философия Г.Л.А. Харта, а также работы Л. Витгенштейна. Автор сам характеризует свою методологию как "интуитивно-научную", что указывает на определенную степень эвристического подхода. Исследование опирается на анализ нормативных актов (ГПК РФ, АПК РФ), протоколов судебных заседаний, а также теоретические конструкции философии языка.

Актуальность

Актуальность исследования обусловлена несколькими факторами:

Растущим интересом к коммуникативной теории права и применению методов аналитической философии в юриспруденции.

Цифровизацией судопроизводства и новыми способами фиксации судебного процесса (аудиопротоколирование), которые расширяют возможности анализа речевых актов в судебном процессе.

Недостаточной теоретической разработкой связи между процессуальными юридическими фактами и речевыми актами в цивилистическом процессе.

Практической значимостью для судебных юристов понимания механизмов влияния речевых актов на ход судебного разбирательства.

Научная новизна

Научная новизна исследования заключается в следующих аспектах:

Автор впервые применяет теорию речевых актов к анализу процессуальных юридических фактов в цивилистическом процессе, выявляя их коммуникативную природу.

Предлагается классификация речевых актов, используемых в гражданском и арбитражном процессе, с опорой на типологии Дж. Остина и Дж. Серля.

Автор анализирует специфические условия успешности перформативных высказываний в судебном процессе (контекст, искренность, власть/полномочия, неотменяемость).

Выявляется связь между дескриптивными и аскриптивными понятиями в праве (по классификации Г.Л.А. Харта) и их функционированием в цивилистическом процессе.

Обосновывается тезис о «вторичности» права по отношению к вариативности событий и показывается механизм трансформации потенциальной вариативности в судебную реальность через речевые акты.

Стиль, структура, содержание

Стиль статьи соответствует научному дискурсу, но отличается определенной метафоричностью и образностью, что оправдано междисциплинарным характером исследования. Автор использует как специальную юридическую терминологию, так и понятийный аппарат философии языка, обеспечивая их объяснение.

Структура работы в целом логична, хотя не всегда прослеживается четкая последовательность изложения. Статья начинается с обращения к принципам устности и письменности в цивилистическом процессе, далее вводятся понятия процессуальных юридических фактов, затем автор переходит к теории речевых актов и завершает анализом специфики перформативных высказываний в судебном процессе. Однако местами наблюдаются логические разрывы между разделами, затрудняющие восприятие общей концепции.

Содержание статьи демонстрирует глубокое понимание автором как философско-лингвистических концепций, так и процессуальных аспектов цивилистического процесса. Особенno ценной представляется часть о конкретных речевых формулах и их процессуальном значении ("Мы заявляем ходатайство о привлечении А в качестве ответчика", "Суд своим определением назначает экспертизу" и т.д.). Автор убедительно показывает, как эти формулы приобретают статус процессуальных юридических фактов и влияют на динамику процесса.

В то же время содержание работы могло бы выиграть от более подробного рассмотрения практических примеров, демонстрирующих, как конкретные речевые акты меняют ход судебного разбирательства.

Библиография

Библиография статьи достаточно репрезентативна и включает как классические труды по аналитической философии языка (Л. Витгенштейн, Дж. Остин, Дж. Серль, Г.Л.А. Харт), так и современные работы российских правоведов. Диапазон источников охватывает период с 1958 по 2024 годы, что свидетельствует об актуальности исследования.

В списке литературы представлены монографии, диссертационные исследования, научные статьи, что указывает на разносторонний подход автора к изучению темы. Положительным моментом является наличие современных источников 2022-2024 годов, а также работ с присвоенными DOI и индексами EDN, что подтверждает их научную значимость.

Однако библиография могла бы быть дополнена более широким спектром зарубежных исследований последних лет по применению теории речевых актов в юридической практике.

Апелляция к оппонентам

Автор в некоторой степени учитывает возможные возражения и альтернативные точки зрения, что проявляется в обсуждении различных подходов к пониманию процессуальных юридических фактов (взгляды Е.В. Васьковского, Е.Г. Лукьянова, П.Ф. Елисейкина). Однако в целом полемический аспект в статье развит недостаточно.

Автор мог бы более четко сформулировать возможные возражения против применения теории речевых актов к анализу судебного процесса и предложить убедительные контраргументы. Например, не рассматривается критика перформативной теории со стороны других направлений философии права или возможные ограничения применения лингвистического анализа к правовым явлениям.

Кроме того, недостаточно внимания уделено соотношению предлагаемого подхода с другими теориями юридических фактов и процессуальных действий.

Выводы, интерес читательской аудитории

Статья представляет собой оригинальное междисциплинарное исследование, затрагивающее важные аспекты философии права и гражданского процесса. Автор предлагает интересный подход к анализу процессуальных действий через призму теории речевых актов, что позволяет по-новому взглянуть на природу процессуальных юридических фактов.

К достоинствам работы следует отнести:

Новаторское применение методов аналитической философии к анализу гражданского процесса

Убедительное обоснование коммуникативной природы процессуальных юридических фактов

Выявление особенностей перформативных высказываний в судебном процессе

Практическую направленность выводов, значимых для судебной практики

Основные недостатки исследования:

Некоторая размытость структуры и логики изложения

Недостаточное количество конкретных практических примеров

Слабая полемическая составляющая

Отсутствие четких практических рекомендаций по использованию выявленных закономерностей

Статья будет представлять интерес для широкой читательской аудитории, включающей:

Теоретиков права и философов, интересующихся проблемами аналитической философии права

Специалистов в области гражданского и арбитражного процесса

Практикующих юристов, стремящихся углубить понимание коммуникативных аспектов судебного процесса

Студентов юридических факультетов, изучающих философию права и гражданский процесс

В целом, несмотря на отмеченные недостатки, статья заслуживает публикации в журнале "Философия и культура" как оригинальное исследование, вносящее вклад в развитие коммуникативной теории права и аналитической юриспруденции в российском научном дискурсе.

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Агратина Е.Е. К.-Ж. Верне (1714-1789) и жанр пейзажа в итальянской художественной среде // Философия и культура. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.4.74239 EDN: AURBNE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74239

К.-Ж. Верне (1714-1789) и жанр пейзажа в итальянской художественной среде**Агратина Елена Евгеньевна**

ORCID: 0000-0001-9842-0967

кандидат искусствоведения

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



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

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

10.7256/2454-0757.2025.4.74239

EDN:

AURBNE

Дата направления статьи в редакцию:

27-04-2025

Аннотация: Среди представителей французского художественного сообщества второй половины XVII–XVIII века утвердилась традиция завершать образование путешествием в Италию. Парижская академия живописи и скульптуры отправляла в Рим своих стипендиатов, а французские меценаты могли посыпать молодых живописцев в Вечный город на свои средства, что было особенно актуально для провинциальных мастеров. Таков случай провансальского пейзажиста Клода-Жозефа Верне (1714–1789). Он, однако, не ограничился традиционным образовательным вояжем и провел в Италии девятнадцать лет. Предметом данного исследования стало творчество Верне в соотнесении с особенностями развития пейзажного жанра в итальянской художественной среде. Речь идет и об ученичестве у живущих в Риме мастеров, и о впечатлениях от творчества живописцев прошлого, и о профессиональном современном мастеру окружении. Разумеется, принимается во внимание интернациональный характер

этой среды: к сложению пейзажного жанра в Италии приложили руку не только местные, но в первую очередь французские, а также фламандские мастера. Методология исследования предполагает сочетание разнообразных методов, используемых в искусствоведении и актуального для современной науки социологического подхода. Хотя в зарубежной науке имеются отдельные исследования, посвященные времени пребывания Верне в Италии, они не носят исчерпывающего характера. В русскоязычном научном пространстве труды о творчестве Верне в целом чрезвычайно редки, а что касается итальянского периода, то он практически полностью остается за пределами внимания отечественных исследователей. Это определило актуальность данной статьи, которая задумана как составляющая двухчастного цикла, в подробностях следующего пребывание и деятельность Верне в Италии. В представленной части впервые на русском языке рассмотрено, как строился диалог Верне с его предшественниками и современниками, как посредством знакомства с произведениями прошлого и благодаря личному общению с коллегами накапливался профессиональный опыт как чисто художественного, так и практического свойства. Статья раскрывает, как складывается творческая манера и карьера Верне, поскольку именно в Италии полностью определились жанровые предпочтения мастера, его специализация на морском пейзаже, сложился индивидуальный стиль художника, сформировался круг любимых приемов и сюжетов.

Ключевые слова:

искусство Италии, живопись XVII века, живопись XVIII века, жанр пейзажа, морской пейзаж, художественное образование, образовательные путешествия, художественные связи, художественная жизнь, выставочная деятельность

Клод-Жозеф Верне (1714-1789) – мастер пейзажа, прославившийся своими морскими видами, – провел в Италии девятнадцать лет. Традиция завершать период обучения путешествием за Альпы была очень распространена среди французских художников. Парижская академия еще в XVII столетии учредила стипендию, позволяющую лучшим из выпускников три года жить в Риме на средства короля. Но и те, кто не мог претендовать на место королевского стипендиата в специально учрежденной Французской академии в Риме, стремились попасть в Италию, чтобы познакомиться с лучшими творениями итальянского искусства от Античности до современности. Для этого обращались к богатым покровителям, присоединялись к посольским миссиям, использовали семейные капиталы. И хотя считалось, будто наибольшую пользу из такого путешествия смогут извлечь исторические живописцы – именно их в основном спонсировала Парижская академия – нужно заметить, что мастера иных жанров стремились в Италию не меньше, а итогом такого вояжа могло стать развитие совершенно оригинального таланта. Подобным примером может служить герой данного исследования. Уроженец Авиньона, Верне не учился в Парижской академии живописи и скульптуры, а потому не претендовал на знаменитую Римскую премию. Его вояж был осуществлен на средства провансальских меценатов. Возможно, намерение подвизаться в жанре пейзажа сформировалось у молодого мастера еще во Франции, однако именно в Италии полностью сложилась его творческая индивидуальность, сформировался собственный стиль, определился круг любимых приемов и сюжетов.

Литература, посвященная творчеству Верне, создавалась главным образом представителями зарубежного искусствознания. Во Франции первая масштабная

монография о художнике была создана Л. Лагранжем в середине XIX века^[11]. Лагранж изучил и опубликовал, хотя и в сокращении, невероятно ценный источник – записные книжки мастера. Верне вел их в течение всей жизни начиная с 1735 года, а потому в них содержится большое количество материалов, связанных с пребыванием пейзажиста в Италии. В сборнике «Материалы Академии Воклюза» 1915 года вышла довольно объемная статья А. Марселя, посвященная молодости Верне^[12]. А. Марсель ввел в научный оборот документы, проясняющие обстоятельства прибытия Верне в Италию и его жизни там. Двухтомный каталог работ мастера, сопровожденный вступительной статьей, был выпущен Ф. Инджерсоул-Смуз в 1926 году^[13]. В частности, исследовательница рассказывает и о пребывании Верне в Италии. В XX столетии внимание художнику уделил франко-американский специалист Ф. Конисби. В контексте заявленной темы нас будет интересовать его статья «Сальватор Роза и Жозеф Верне»^[14]. Большая работа по изучению наследия Верне с позиций современной науки была проделана итало-французской исследовательницей Э. Бэк-Саэлло, которая выпустила серию статей, посвященных различным аспектам деятельности художника. Что касается итальянского периода творчества мастера, то в масштабном труде Э. Бэк-Саэлло «Неаполь и Франция» постоянно происходит обращение к имени Верне, его опыту путешествующего художника^[15]. Также из современных исследований, которые оказались нам полезны, можно отметить статью Ш. Гишар, где внимание уделено анализу записных книжек Верне^[16], и статью С. Вурман, где популярные в XVIII столетии понятия «возвышенного» и «прекрасного» исследуются применительно к творчеству пейзажиста^[17]. Что касается русскоязычной литературы, то ее неоправданно мало. Существует публикация Е.В. Дерябиной о работах мастера, хранящихся в ГЭ^[18]. Несколько таких полотен датируются временем пребывания Верне в Италии. Также полотнам Верне итальянского периода посвящена статья И.С. Немиловой в авторском сборнике «Загадки старых картин»^[19]. Имеется статья Е. Шарновой, посвященная влиянию итальянского живописца Сальватора Розы на французский пейзаж XVIII века, Верне здесь уделено наибольшее внимание^[10]. Однако итальянский период творчества Верне в отечественной историографии никогда не становился предметом отдельного развернутого изыскания. Итальянские впечатления, без преувеличения полностью определившие дальнейший жизненный путь художника, до сих пор не стали предметом подробного рассмотрения в отечественной науке. Это определило **новизну** нашего исследования. В то же время изучение такого важного этапа в жизни каждого художника, как ученичество и первые самостоятельные шаги, не может не вызывать научного интереса. Именно в этот период любой мастер находит свою «нишу», вписывается в определенный контекст, который, с одной стороны, избирается исходя из склонностей и возможностей самого героя, а с другой, оказывает на него существенное влияние, формирует и в некоторой степени меняет творческую индивидуальность мастера. Таким образом, данное небольшое исследование вписывается в контекст современных социологических изысканий в области истории искусства и может быть признано **актуальным**.

Целью данного исследования является всестороннее изучение опыта, полученного Верне за время пребывания в Италии. Поскольку в ходе работы текст превысил установленный для статьи объем, было решено разделить его на две части. В первой, представленной здесь вниманию читателя, будет рассказываться о творчестве Верне в контексте бытования пейзажного жанра в Италии, о связях живописца с другими художниками, проживавшими в Риме, как местными, так и приезжими. Будут затрагиваться вопросы ученичества, преемственность с мастерами прошлого и обмена опытом с современниками. Нас будет интересовать обучение у тех, кто составлял часть

итальянской художественной среды, сложение профессиональных и дружеских отношений с коллегами. Разумеется, важнейшей задачей станет изучение того, как отразился этот опыт в творчестве художника, для чего будет привлечен обширный корпус произведений Верне итальянского периода.

Вторая часть, которую мы намерены представить чуть позже в качестве отдельной публикации, будет посвящена путешествиям Верне по Италии, его знакомству с природой и архитектурой различных областей страны и отображению полученных впечатлений в его творчестве. По мере необходимости будет рассматриваться и аспект взаимодействия Верне с заказчиками различного социального положения, несмотря на то что этой проблеме мы уже уделили отдельную статью [\[11\]](#).

1. Ученический период жизни и творчества К.-Ж. Верне

Следует сказать несколько слов о первоначальном обучении Верне, проходившем на родине – в Авиньоне, а затем в Эксе. Семья будущего художника была экстраординарной даже по меркам XVIII века. Клод-Жозеф был вторым из двадцати двух братьев и сестер. Л. Лагранж передает, возможно, несколько преувеличенные сведения о том, что маленький Верне был настоящим вундеркиндом: уже в пять лет он рисовал карандашом голову, а в восемь впервые попробовал писать маслом, упросив родителей подарить ему мольберт [\[1, р. 31\]](#). Обучением мальчика занимался его отец Антуан Верне, который был неплохим, но заурядным художником. Живя в провинции, он не пренебрегал никакими работами, наряду с декоративными панно выполняя росписи карет и предметов мебели. В возрасте пятнадцати лет Клод-Жозеф начал успешно ассистировать отцу. Впрочем, было очевидно, что участь провинциального полуремесленника была бы незавидна для такого дарования. Отец отправил Верне в Экс, где жил Жак Виали (1650-1745), мастер, поддерживавший дружеские отношения с семейством Верне. Этот живописец взял Клода-Жозефа в ученики. Экс-ан-Прованс был в это время весьма значительным центром. Здесь заседал парламент Прованса, следовательно, были крупные заказчики, обладающие средствами, влиянием, а иногда и неплохим вкусом. Здесь был хорошо известен пейзажист Жан-Батист Делароз (1612-1687), глава тулонской школы маринистов. Тулон и Марсель имели огромное оборонительное и коммерческое значение для Франции; при арсенале Тулона сформировалась целая школа маринистов, которые не только писали станковые полотна, но и украшали интерьеры кораблей [\[12, с. р. 1\]](#). В 1720-е годы, когда Верне приехал в Экс, в Тулоне еще работал и преподавал рисунок в школе при Арсенале сын Ж.-Б. Делароза Паскаль Делароз, так же, как и отец, ставший маринистом [\[13, р. 12\]](#). Возможно, что через Виали Верне познакомился с творчеством этих мастеров и их коллег. Собственно, сам Виали тоже иногда писал морские пейзажи.

Следующим учителем Верне стал мастер исторической живописи Филипп Сован (1697-1792). Очевидно, ради обучения у него Верне возвратился в Авиньон. Основной специализацией Сована была религиозная живопись. Он изготавливал композиции для многих южнофранцузских соборов и монастырей, располагавшихся не только в Авиньоне, но также в Тараконе, Вансе и их окрестностях.

В 1732 году Верне получил свой первый самостоятельный заказ. На молодого художника обратил внимание местный меценат и большой любитель живописи маркиз де Комон. Он порекомендовал художника своей хорошей приятельнице маркизе де Семиан, внучке знаменитой мадам де Савиньи, и даже сам передал заказ на декоративную живопись для ее особняка. То ли маркиз сделал слишком щедрое предложение, то ли Верне не понял

условий, однако произведений оказалось сделано с избытком. Маркиза де Семиан согласилась оплатить только 12 десюдепортов, о чем сообщила в письме маркизу [\[1, р. 8\]](#).

Маркиз де Комон и граф де Кинсон стали первыми покровителями молодого Верне. Именно на их средства было осуществлено путешествие в Италию. У Верне был и другой путь. Он мог бы отправиться в Париж, поступить в Королевскую академию живописи и скульптуры и попытаться завоевать Римскую премию, дающую возможность три года обучаться во Французской академии в Риме на средства короля. Однако этот путь был долгим и ненадежным. Право на пенсионерскую поездку давало только первое место, которое еще нужно было завоевать. Кроме того, многим южным художникам казалось нелогичным ехать сначала в Париж, если Италия находилась от них так близко. Южные меценаты привыкли посыпать в страну Возрождения собственных протеже, от которых ждали качественной художественной продукции: как копий с великих произведений прошлого, так и собственных полотен.

Итак, в середине 1734 года Верне отправляется в Италию. Он должен был путешествовать морем, поэтому первым пунктом назначения стал Марсель. Считается, что здесь, в ожидании корабля, Верне занимался натурным изучением морского пейзажа. Разумеется, меценаты, отправляя Верне на свои средства в Италию, скорее всего, ожидали, что он выучится на исторического живописца. Вполне вероятно, он и сам так думал. Однако в Риме Верне ищет себе учителя-мариниста, а значит, за время дороги он определился со своим призванием окончательно.

Как указывает О. Мишель в своей статье, посвященной художественной жизни Рима в XVIII веке, в Вечном городе проживали мастера самых разных национальностей, а потому весьма распространены были традиции селиться «землячествами» и поддерживать молодых соотечественников [\[14, р. 42-43\]](#). Верне, кроме того, было к кому обратиться из самых близких друзей. Во Французской академии в Риме уже учился его давний друг и земляк Франсуа Франк (1710-1793) – сын авиньонского архитектора Жана-Батиста Франка (1683-1758). Франк-младший был на четыре года старше Верне и поступил во Французскую академию в Риме в 1732 году. Верне, прибыв в Рим 7 ноября 1734 года, уже на следующий день отправился искать своего друга. А. Марсель, исследователь начала XX века, опубликовал письмо от Верне к Франку-отцу, где молодой художник описывает встречу с приятелем. Желая сделать другу сюрприз, Верне не назвал себя, но просил передать, что Франка ждет на улице некий аббат. Верне очень эмоционально описывает произошедшую встречу и дальнейшее общение. Кроме того, он сообщает, что, не теряя времени, принялся за работу и что «этим же вечером (письмо датировано 25 ноября 1734. – Е. А.) начнет рисовать в Академии с модели» [\[2, р. 43\]](#). Верне добавляет, что молодой Франк уже представил его французскому пейзажисту Адриану Манглару (1695-1760), который сыграет значительную роль в становлении Верне как мариниста. Франсуа Франк сопровождал Верне ко всем лицам, к кому у пейзажиста были рекомендательные письма. Он же познакомил Верне с мессиром Малаши, в миру Жозефом-Домиником Энгенбером (1683-1757), архиепископом Карпантра с 1735 года. Этот человек не только занимал высокое положение, позволяющее ему покровительствовать художникам, но и владел масштабным собранием книг, манускриптов, антиков, картин и эстампов. Верне писал, что у мессира «имеется все, что можно пожелать для изучения как архитектуры, так и живописи» [\[2, р. 44\]](#). Мессир Малаши попросил Верне «принести ему первые же произведения, которые будут сделаны, поскольку он желал показать их кардиналу Корсини и многим другим, кого он принимает у себя» [\[2, р. 44\]](#). Все это с самого начала обеспечило Верне надежное

положение в римской художественной среде.

Первым учителем Верне в Риме стал не итальянский, а французский художник А. Манглар (1695-1760), который жил в Риме с 1715 года. Он был уроженцем Лиона, однако его образование оказалось весьма оригинальным. Он учился у Адриана ван дер Кабела (1631-1705), представителя романизма в голландском искусстве, побывавшего в Италии, а затем натурализовавшегося во Франции. Затем Манглар успел пожить и поучиться в Авиньоне у Жозефа-Габриэля Имбера (1666-1749), картезианского монаха, работавшего по преимуществу в области религиозной живописи. Манглар, с одной стороны, продолжал традицию знаменитого пейзажиста Клода Лоррена с его идеализированными природными мотивами и прекрасным знанием итальянских памятников. С другой, – хорошо представляя себе особенности голландской живописной школы, с большим интересом относился к народным типажам и подробно изображал острохарактерные сценки, типичные для атмосферы итальянских портов. Эти качества сумел перенять от своего учителя Верне, пейзажи которого никогда не обходились без прекрасно прописанного и очень выразительного стаффажа. Как впоследствии Верне, Манглар был внимателен к состояниям природы и изменениям, происходящим с морской стихией. У него есть и спокойное, и бурное море, рассвет и закат над морем; в водной глади на его картинах может отражаться как солнечное, так и затянутое облаками небо. На картине «Сцена в средиземноморской гавани» (ок. 1758, частное собрание) море теряется в голубой дымке, создавая контраст с темными стенами изображенной слева крепости. Манглар выглядит мастером воздушной перспективы, умеет показать особенности освещения в зависимости от времени суток и погоды. На втором плане шлюпка отчаливает от пришвартованного корабля, а на первом расположилось множество персонажей. Два по-европейски одетых человека покупают рыбу у женщины, усатый турок курит длинную трубку и что-то говорит повернувшей к нему морду собаке. Остальные греются у костра, перетаскивают тяжести и даже нагружают двух верблюдов. В библиотеке Школы изящных искусств и в Музее декоративных искусств в Париже хранятся альбомы подготовительных рисунков Манглара. Это и корабли, и человеческие фигуры, в том числе в турецких одеяниях, и изображения животных, которых художник, должно быть, мог наблюдать в порту. Один из наиболее любопытных листов показывает лошадей и верблюдов в различных ракурсах в сопровождении погонщиков. Этот или подобные этому альбомы были, надо полагать, доступны ученикам Манглара, в том числе и Верне, который с большим любопытством изучал яркие народные типы итальянского побережья.

Манглар пользовался большой известностью в Италии и работал «для всей римской аристократии» [\[15, р. 844\]](#). Среди его заказчиков были герцог Пармский и король Сардинии. Это оказалось весьма значимо для Верне, которому требовались рекомендации и выгодные знакомства, хотя Верне и не унаследовал клиентуру от своего учителя. О. Мишель отмечает, что если Манглар работал для самых благородных итальянских семей, то среди клиентов Верне была масса людей более низкого происхождения, а кроме того, иностранцев [\[15, р. 844\]](#).

Манглар был, кроме того, коллекционером. Он не обладал большим собранием, однако делал акцент на пейзаже. Можно предположить, что именно через Манглара Верне познакомился с творчеством Клода Лоррена, два полотна которого находились в коллекции Манглара. Также были в его собрании работы фламандских мастеров Яна Франса ван Блумена (1662-1749) и Хенрика Франца ван Линта (1656-1729), немца Кристиана Редера (1656-1729). Все эти три мастера долгое время до конца жизни оставались в Риме. Ван Линт и Редер были женаты на итальянках. Можно заметить, что

эти живописцы были современниками Манглара, который, видимо, поддерживал с ними личное знакомство. Известно и то, что в собрании Манглара была как минимум «одна картина кисти Розы на сюжет из Овидия» [\[10, р. 128\]](#).

2. К.-Ж. Верне и мастера прошлого в Италии

Как ни странно, но морской пейзаж в Италии предшествующего XVII века не имел большого количества приверженцев среди местных мастеров. Заслуга в его формировании принадлежит французам Н. Пуссену (1594-1665) и К. Лоррену. Единственным итальянским мастером, прославившимся в области марины, явился Сальватор Роза (1615-1673), чье имя на момент приезда Верне в Италию было еще на слуху. У Розы были талантливые последователи, одним из которых отчасти стал сам Верне. Ф. Конисби отмечает, что интерес Верне к творчеству Розы активно поощрялся заказчиками, которые желали иметь работы, выполненные «во вкусе» этого знаменитого мастера [\[4, р. 790\]](#). Э. Бэк-Саэлло, в свою очередь, полагает, что увлечение Розой имело для Верне важное последствие: он поторопился совершить путешествие в Неаполь, открыв для себя в южноитальянской природе новые источники вдохновения [\[5, р. 32\]](#).

Сальватор Роза и Клод Лоррен оказались для Верне наиболее важными из мастеров прошлого. Первый из них, имеющий весьма оригинальную репутацию «романтического разбойника», уроженец Неаполя, начал свою творческую деятельность «с маленьких пейзажей, которые он писал с натуры, бродя по горам или плавая в рыбачьих лодках вдоль берегов Неаполитанского залива» [\[16, с. 6\]](#). С натуры Роза запечатлевал не только природные мотивы, но и матросов, рыбаков, обнаженных купальщиков и пастухов, а также коров и лошадей.

Переехав после 1640 года во Флоренцию, Роза начинает писать крупноформатные пейзажи, переводя прежние мотивы в монументальный масштаб. Замечательным примером этой тенденции являются полотна-панданы «Марина с портом» и «Марина с маяком» (1641, Палаццо Питти, Флоренция). Первое из названных произведений имеет размеры 233 x 399 см, а второе - 234 x 395,5 см. Хотя считается, что работа с натуры пришла по большей части на ранний неаполитанский период творчества Розы, известно, что для создания этих двух заказанных домом Медичи эпических по размерам и настроению марин Роза ездил на несколько дней в Ливорно, чтобы «зарисовать с натуры корабли, остановившиеся в гавани, и почерпнуть вдохновение для изображения персонажей и эпизодов морской жизни» [\[17, с.р.\]](#). Роза предпочитает тональный колорит, его живопись отличается то пастозностью, то текучестью, что весьма гармонировало с «романтической» трактовкой в изображении природы: громоздящиеся скалы с возвышающимися над ними крепостными сооружениями, переливчатого моря, то пронизанного светом, то густо-синего, разнообразных по цвету и фактуре туч и облаков.

Роза оказал влияние на пейзажное творчество Марко Риччи (1676-1730) и Алессандро Маньяско (1667-1749) – мастеров, с творчеством которых Верне также мог познакомиться. Они унаследовали «нервную» трактовку морских мотивов Розы, зачастую придавая своим композициям еще более драматический характер. Мотив кораблекрушения, превращающегося в настоящий всемирный потоп, мы видим на картине Маньяско «Молитва в волнах» (ок. 1735, Мемориальная художественная галерея, Рочестер, США). Тем же характером обладает полотно Марко Риччи «Водопад» (1720, Галерея Академии, Венеция). Мотив бури на море станет, как мы увидим, весьма значимым и в творчестве самого Верне, хотя он все же не станет подавать эту тему с такой экзальтацией, как его итальянские современники.

Ни для Розы, ни для его последователей Риччи и Маньяско морской пейзаж не стал узкой специализацией: эти художники создавали немалое количество произведений в других жанрах, прежде всего в историческом. Собственно первым специализирующимся на моринах пейзажистом стал Клод Лоррен, французский мастер, жизнь которого оказалась самым тесным образом связана с Италией,. Исследователями отмечается, что творчество Лоррена «литературно», что весьма характерно для классицизма; пространство его полотен населено мифологическими персонажами, а в наименованиях картин звучат великие исторические и мифологические имена и названия. Однако, как писал С. Даниэль, у Лоррена «происходит последовательная перестановка акцентов, сыгравшая принципиальную роль в открытии природы, как суворенного предмета изображения» [\[18, с. 80\]](#). И хотя в пейзажах этого мастера присутствует большая доля идеализации, он, передавая природные мотивы, «отфильтровывает» все случайное, «сочиняет» архитектурные композиции, основываясь на своем знании классических памятников, это все же сочетается с «каждый раз заново открываемым обликом живой природы» [\[18, с. 82\]](#). А. Шастель, в свою очередь, отмечал, что у Лоррена «постановочность композиций подана очень деликатно, а инвенция имеет более скрытый характер» [\[19, р. 151\]](#), нежели у других мастеров классицизма, например, у Пуссена.

Лоррен особенно часто обращается к теме суточных изменений состояния природы, что можно будет наблюдать и у Верне. Обоих мастеров особенно привлекала утренняя и вечерняя атмосфера как воплощение выразительных переходных состояний. При этом у Лоррена, как у приверженца классицистического мировоззрения, предполагающего уравновешенность и гармонию, практически не встречается мотив бури, кораблекрушения, хаоса, наступившего в мире водной стихии. С. Даниэль, анализируя принципы композиционного построения картин Лоррена, выявляет такие пункты, как постоянство линии горизонта, большое пространство, отведенное изображению неба, и расположение главного светового акцента таким образом, что это «создает сильнейший перспективно-динамический эффект и превращает пространство картины в анфиладу бесконечной глубины» [\[18, с. 80\]](#). Такой строгий архитектурный порядок трудно было совместить с изображением разъяренной и бушующей стихии.

Верне же, познакомившись с работами Сальватора Розы, Александро Маньяско, Клода Лоррена, и других мастеров, имел возможность выработать свой стиль и репертуар сцен, в которых уравновесились классицистический и «романтический» полюса. Если говорить о репертуаре, то он становится очевиден при изучении записных книжек Верне. Здесь содержатся данные о выполненных им 312 заказах, включающих в себя 811 произведений. Записные книжки Верне хранятся в Муниципальной библиотеке Авиньона. Как мы уже отмечали, в 1864 году они были расшифрованы и в несколько сокращенном виде опубликованы Л. Лагранжем. Это записи делового и очень занятого человека, необходимые для того, чтобы ничего не забыть, выполнить каждый заказ в соответствии с оговоренными условиями. В самом деле, «ежегодно количество заказов заметно возрастало... чтобы резко подняться в 1746 году, когда Верне получил 15 заказов, включивших в себя 44 полотна» [\[6, р. 235\]](#).

В записках то и дело повторяются одни и те же сюжеты, вариации которых заказывают люди различного социального и финансового положения. Это буря, такие ее «разновидности», как «ужасная буря» или «ночная буря», восход и заход солнца на море, море в тумане, море при лунном свете, море со скалами, рыбаки на море, иногда попадаются такие сюжеты, как «море с большим кораблем» или с несколькими кораблями. В репертуар входят виды приморских городов, в частности Неаполя, а также

вилл и парков, таких как Тиволи, Людовизи или Памфили. Уже из этого перечня видно, насколько плодотворно Верне удалось использовать опыт своих предшественников. Скалы и бури, характерные для мастеров «романтического» направления, соседствуют с архитектурно выстроенными композициями, воплощающими покой и гармонию. Об умении Верне стилистически подстроиться к манере крупных мастеров прошлого, говорит тот факт, что ему заказывали панданы к работам Розы, и Лоррена, и просто полотна в их «вкусе» [\[1, р. 327, 330, 332, 350\]](#).

Работы Верне в духе Сальватора Розы Е.Б. Шарнова вполне обоснованно называет пастишами, т.е. вариациями на тему творчества известного мастера [\[10, р. 143\]](#). В самом деле, Верне не подражал буквально ни Лоррену, ни Розе, ни кому бы то ни было еще. Однако он использует весь набор характерных для Розы мотивов: скалы, водопады, сухие, покореженные деревья, человеческие фигуры в доспехах, напоминающие «солдат» или «разбойников». Это оговаривается и в записных книжках Верне, где все указанные мотивы подробно перечисляются. В 1746 году две подобные картины были созданы для постоянного заказчика Верне маркиза де Вийетта [\[1, р. 327\]](#). Одна из них находится в ГМИИ им. А.С. Пушкина и носит двойное название «Романтический пейзаж», или «Пейзаж во вкусе Сальватора Розы». Перед нами природное замкнутое пространство, со всех сторон окруженное нерукотворной архитектурой мощных диких скал. Из расщелины выбиваются потоки воды, над которыми возвышается корявый ствол дерева. Как и у Розы, реальная виднеющаяся вдали архитектура становится словно бы продолжением скального рельефа. Однако при явной узнаваемости мотивов Верне работает в собственной манере, гораздо менее экзальтированной. Колорит его отличается изысканностью, характерной для эпохи рококо: в изображении скал, воды и неба господствуют нежные переходы теплых и холодных оттенков, да и «разбойники» или «солдаты» на первом плане теряют свой грубый характер, образуя галантную группу вокруг присоединившегося к ним женского персонажа.

Значимым обстоятельством можно считать тот факт, что учитель Верне А. Манглар собрал у себя богатую коллекцию рисунков. Ссылаясь на каталог собрания, хранящийся в Библиотеке Ватикана, О. Мишель перечисляет следующих мастеров, чьи работы имелись в собственности Манглара: Микеланджело, Рафаэль, Леонардо да Винчи, Корреджо, Тинторетто, Тициан, Карраччи, Гвидо Рени, Гверчино, Доминикино, а также Бурдон, Калло, Лафаж, Пуссен и Вуэ. Сразу заметим, что полностью доверять каталогам XVIII века не следует, поскольку научные принципы атрибуции еще не сложились и встречается много ошибок. К. Помян отмечает, что «беспокойство вызывала атрибуция главным образом итальянских картин» [\[20, р. 198\]](#). С мастерами, более близкими собирателю по времени, например с Пуссеном, дело обстояло проще. Собрание Манглара насчитывало 3900 рисунков. После смерти мастера эта огромная коллекция была частично распродана в Италии, а частью отправлена в Париж. Верне, посещая ателье Манглара, мог получить замечательный опыт, изучая эти рисунки и, возможно, делая с них копии.

Поскольку имя Пуссена было у всех на слуху в Риме начала XVIII века, Верне не мог пройти мимо наследия этого великого мастера. Тем более что великого классициста, весьма талантливый мастер Гаспар Дюге (1615-1675), всю жизнь проживший в Италии, специализировался именно в области пейзажа. У Пуссена, как пишет С. Даниэль, «стихия предстает умиротворенной и включенной в величаво-медлительный, торжественный стройозвучий, воплощающий гармоническое начало природы» [\[18, с. 75\]](#). Дюге наследует от учителя этот подход к изображению природы. Он внимательно

изучал натуру, о чём свидетельствуют наполненные деталями карандашные зарисовки. Исследователи отмечали, что Дюге одновременно с Лорреном начал практиковать то, что «назвали позже пленэрной живописью» [21, с. 78]. При этом «любые природные явления приобретали у него (Дюге. – Е.А.) значительный и величественный вид, становились поэмой о природе» [21, с. 78]. Дюге, чуждый драматизму Розы, не противопоставляет природу и человека, который становится у него восхищенным созерцателем стихий и в то же время их неотъемлемой частью. Даже сцены грозы или пожара у французского живописца обладают уравновешенным и даже безмятежным характером. Так выглядит, например, «Пожар в Тиволи» (1670-е, Музей Энгра, Монтобан). Огонь и поднимающийся огромным облаком дым не нарушают спокойствия природы: горы величественно возносятся ввысь, над далёкой линией горизонта занимается желтой полосой утренняя или вечерняя заря. Горизонтальные ритмы дальнего плана делают пространство картины бесконечным и безмятежным в своей грандиозности. Кроме того, очертания поднимающегося над горой дыма зеркально повторяют контуры изображенного слева дерева, намекая на единство всех происходящих в природе процессов, их естественность и закономерность. Люди на первом плане также не спешат спасаться бегством; они завороженно смотрят на развернувшееся перед ними действие как на спектакль, разыгрываемый в великолепном театре природы.

Иногда, следуя традициям Пуссена, Дюге насыщает свои композиции мифологическими и историческими персонажами, однако чаще он не ставит «своей целью достижение глубины и значительности содержания [...] пишет безмятежные ландшафты с простым, незатейливым стаффажем. Его картины более других подходят к определению «чистого» пейзажа» [21, с. 92].

Любопытно, что тема пожара встречается и в творчестве Верне. В ГЭ и Музее изящных искусств Бордо хранятся две очень похожие, отличающиеся лишь деталями и размерами картины. Эрмитажный вариант атрибутировала Верне И.С. Немилова [9]. Вариант из Бордо французские специалисты считают копией с Верне работы его ученика и помощника П.-Ж. Волера (1729-1790). В этой композиции имеется то же, что и у Дюге, удивительное качество – ощущение вечной и надежной константы мира перед лицом разбушевавшейся стихии. На первом плане по горбатому мостику движется вереница покидающих горящий порт людей. Они несут поклажу, ведут детей и осликов, с правого края картины на мост въезжает повозка. Если не считать персонажа с воздетыми в изумлении руками, никто не демонстрирует экзальтированных чувств. Это не бегство, а скорее, организованная эвакуация. Кроме того, фоне бушующего пламени гордым и торжественным силуэтом вырисовывается корабль с развернутыми парусами и развивающимися флагами – невозмутимый свидетель происходящего, спокойный, как сама ночь, окутывающая землю и море. Близким характером обладает недатированный «Пожар на Тибре» (Национальный музей изящных искусств, Валетта), где зубчатая башня непреклонно и бесстрастно «созерцает» разбушевавшийся огонь, напоминая великану у ночного костра.

Разумеется, речь не идет о том, что Верне подражал Дюге, или о том, что влияние ученика Пуссена на Верне было особенно сильным, однако Дюге был известен в римской художественной среде первой половины XVII века и являлся примером мастера, во-первых, полностью посвятившего себя пейзажу, а во-вторых, разработавшего ряд приемов, оказавшихся актуальными и для нашего героя.

Было еще одно свойство, которое роднило этих разделенных несколькими десятилетиями мастеров. Дюге «интересовали различные атмосферные явления, капризы природы, ее

изменчивость, пространство» [\[21, с. 77\]](#). То же можно сказать и о Верне, который не только наблюдал природу, но и увлекался наукой, изучал свойства атмосферы, воды, электричества и т.д.

Таким образом, традиция пейзажной живописи, получившая развитие в итальянской художественной среде предшествующего, XVII столетия, была хорошо известна Верне. Вероятно, поскольку крупнейшие мастера пейзажа, явившиеся по сути основоположниками этого жанра, были французами, Верне, должно быть, ощущал свою преемственность с ними и, соответственно, достаточную уверенность в том, что избранное им направление перспективно, имеет потенциал – как в смысле дальнейшего развития жанра, формирования внутри него специализаций, так и в смысле интереса к нему со стороны представителей знаточной среды и заказчиков.

В то же время Верне внимательно отнесся и к местной, итальянской пейзажной традиции, выбрав то, что было ближе ему самому и вызывало энтузиазм у заказчиков.

3. Верне и его современники-пейзажисты

Из итальянских маринистов, работавших в Риме в первой половине XVIII века, может быть назван Бернардино Ферджони (1675-1738). Личности этого мастера уделяет несколько слов автор «Художественной истории Италии» Луиджи Ланци: «В начале века Бернардино Ферджони являл в Риме особую ловкость в изображении моря и портовых видов, которые дополнял разнообразными и странными фигурами [...] Его имя позже затмили два французских живописца: Адриан Манглар ... и его ученик Жозеф Верне, мастер в изображении воздуха, имеющий талант намного превосходящий дарование учителя» [\[22, в. 1, р. 570\]](#). До нашего времени дошло очень малое количество произведений Ферджони, по которым можно судить о манере этого мастера. Чаще всего репродуцируется «Вид Мессини» (ок. 1690, частное собрание), поскольку эта картина недавно проходила через торги [\[23\]](#). В целом она близка спокойным и праздничным ведутам венецианцев. Ферджони, однако, иначе расставляет акценты, делая главным героем полотна море. Приветливая лазурная гладь сливается в объятиях с расположенным по дуге городом, горы на заднем плане исчезают в голубой дымке. На первом плане изображены несколько нарядных шлюпок и два роскошно украшенных корабля, один из которых, подающий сигнал земле, своей позолотой напоминает самые великолепные венецианские галеры. Верне посещал мастерскую Ферджони и даже мог брать у него уроки.

Из других современных Верне мастеров-пейзажистов следует назвать фламандского мастера Я.-Ф. ван Блумена (1662-1749). Этот живописец родился в Антверпене, однако, приехав в Рим в 1686-1687 годах, остался здесь навсегда. В 1693 году он женился на римлянке. Хотя ван Блумен посетил юг Италии, в частности, Неаполь и Сицилию, главной темой в его творчестве остались виды римской Кампании. Считается, что на этого художника особое влияние оказали Пуссен и Дюге, с которого ван Блумен делал настолько точные копии, что до сих пор имеет место путаница в атрибуции некоторых полотен [\[24, р. 331\]](#). Ван Блумен не был чужд натурному подходу к пейзажной живописи, но, «хотя он постоянно делал рисунки окрестностей Рима пером и тушью на открытом воздухе, что было частью его рабочего метода, большинство видов, которые он написал, были воображаемыми и созданными в мастерской» [\[24, р. 331-332\]](#). Таким образом, ван Блумен продолжал устоявшуюся практику своих предшественников. Исследователи творчества этого мастера, постоянно упоминая Пуссена и Дюге, ничего не говорят о Сальваторе Розе, но нам представляется, что даже в 1730-1740-е годы, самый

классифицирующий период в творчестве ван Блумена, воздействие творческой индивидуальности этого известного мастера все же ощущается.

Нам хотелось бы обратить внимание на «Пейзаж римской Кампании» (1736, частное собрание), очень близкий к рассмотренному выше «Пейзажу в духе Сальватора Розы» кисти Верне из ГМИИ. С разных сторон изображено одно и то же место – развалины античного города Тиволи. При этом оба художника используют одинаковую точку зрения на панораму: на первом плане изображены бурлящие потоки воды, пенящейся среди камней, и стаффажные фигуры, а дальше открывается вид на скалы с руинами. Небо на обоих полотнах отведено примерно одинаковое пространство. Мастера используют близкие композиционные приемы. У Верне справа возвышается скала с сухим деревом, у ван Блумена – купа деревьев, одно из которых, сломанное и наклоненное к воде, повторяет излюбленный мотив Розы. Слева на обоих полотнах возвышаются скалы с остатками древних сооружений. Но Ван Блумен, прозванный современниками *L'Orizzonte* (Горизонт), предпочитает дать в середине картины прорыв во внешнее пространство. Там простираются холмы и далекие горы в дымке приближающегося ливня. Именно настроением, состоянием природы и различаются, в первую очередь, картины Верне и ван Блумена. Хотя потоки воды, нависающая коряга и парящие в небе птицы создают в картине Верне ощущение неуспокоенности, полотно ван Блумена носит еще более драматический характер. Здесь из собравшихся туч зигзагом бьет молния, глубокие тени контрастируют с белыми от пены потоками, а стаффажные фигуры жестами дают понять, как пугает их надвигающаяся стихия. Настроение в работе ван Блумена дает прямую отсылку к бурным, драматичным пейзажам Сальватора Розы, тогда как у Верне эта традиция выглядит в большей степени переосмысленной и опосредованной. Не исключено, что Верне, полотно которого датируется 1746 годом, знал картину ван Блумена, выполненную десятью годами ранее и находившуюся в одном из частных собраний Рима. Это объяснило бы близость композиционного решения обоих произведений.

Редким примером мастера, создававшего только морские пейзажи, является Пьетро Темпеста (1637-1701). Настоящее имя этого мастера – Питер Мулир. Как и ван Блумен, он происходил из Фландр. Ведущими фигурами для сложения манеры Темпесты стали Г. Дюге, С. Роза и К. Лоррен. Значительную часть наследия Темпесты представляют собой «ноктюрны», пристрастие к которым будет весьма распространено в XVIII столетии. Ему также импонировали сюжеты с изображением бури на море. Как отмечают многие исследователи, интерес к «ужасным» сюжетам, представляющим катастрофы и крушения и контрастирующим с «прекрасными» сценами спокойствия и благополучия, предвосхищали целую философско-эстетическую систему, изложенную впоследствии Э. Бёрком в трактате 1757 года под названием «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного». Этот английский философ отмечает: «Все, что [...] в какой-то степени является ужасным или связано с предметами, вющими ужас [...] является источником возвышенного; то есть вызывает самую сильную эмоцию, какую душа способна испытывать» [\[25, с. 72\]](#). Несомненно, создатели такой разновидности морского пейзажа, как «ужасная буря», интуитивно чувствовали, как способны воздействовать подобные сцены на зрителя. Это, заметим, хорошо знали и раньше. Во времена господства религиозной живописи аналогию «кораблекрушениям» можно было найти в изображении всемирного потопа [\[7, р. 404\]](#). Тема потопа встречается, например, в творчестве Пуссена. Пейзажисты конца XVII-XVIII века взяли на себя функцию приблизить сюжет к современному зрителю.

К разряду подобных произведений относится не имеющая точной датировки картина

«Крушение корабля у скалистого побережья» (Морской музей, Гринвич). Верне, описывая в послании от 1773 года выполненный заказ на изображение бури с кораблекрушением, перечисляет важнейшие составляющие этого сюжета. Он сообщает: «Я написал небо с молнией, которая теряется в густых облаках; просвет в небе в глубине картины, освещающий высокие горы и деревню у их подножия, на которую падает сверху дождь. На уступчатой скале стоит башня, служащая маяком и там, с укреплений, которые ее окружают, подаются сигналы кораблям, пытающимся [...] спастись в гавани или заливчиках между скал [...] море очень темное от горизонта и почти до первого плана картины, где волны, скалы и фигуры ярко освещены [...]; на втором плане картины – корабль, показанный сбоку, идет против ветра, чтобы зайти в гавань; другой корабль, расположенный ближе к первому плану и показанный с носа, кажется, собирается войти в ту же гавань; несколько обломков разбитой о скалы шлюпки, которой удалось вынести некоторое количество спасшихся людей на берег, изображены на первом плане...» [\[3, в. 2, р. 113\]](#). Хотя письмо было написано уже во Франции, спустя два десятилетия после возвращения Верне на родину, по всей видимости, составляющие сюжета уже давно стали традиционными для данного жанра, поскольку именно все перечисленное мы видим и на полотне Темпесты. Справа высокий гористый берег с башней и разбросанные тут и там сельские строения, озаренные лучами, прорвавшимися сквозь грозовые тучи; с ветром борются два корабля, один из которых показан сбоку, а другой с кормы; на первом плане видны мощные скалы, о которых разбиваются пенящиеся волны, и человек, спасающийся на обломках шлюпки или чего-то подобного.

Являясь вариацией на указанную тему, картина Верне (1745-1750, Маурицхёйс, Гаага) изображает итальянское побережье в штормовую погоду. Здесь также имеется и скалистое побережье, и башня-маяк, и корабль, терпящий бедствие. Так же, как и в описании, приведенном выше, на первом плане показаны спасшиеся люди, которые вытаскивают на берег уцелевшую шлюпку. Есть и просвет ясного неба, в клубящихся тучах – небольшой намек на надежду, обещание спасения и отдыха.

Таким образом, разрабатывая сюжет бури и кораблекрушения, Верне опирается на традицию, прибывшую в Италию вместе с фламандскими мастерами. Нельзя совсем сбрасывать со счетов и такие классические композиции, как «Потоп» Пуссена (1660-1664, Лувр, Париж), где и молния, и тучи, и скалы, и лодка со спасающимися людьми несут заряд трагической энергии, близкой сюжету кораблекрушения, за исключением того, что водная стихия представлена спокойной, без мощных и могучих волн.

Среди современников Верне было еще два художника, значение которых в развитии пейзажа трудно отрицать. Это Дж.-П. Панини (1691-1765) и А. Локателли (1695-1741). Первый из них был на момент приезда Верне самым знаменитым пейзажистом Рима. Он расписывал фресками с пейзажными мотивами дворцы и виллы итальянской аристократии, с 1718 года являлся одновременно членом Академии св. Луки и Академии Добродетельных при Пантеоне. В 1724 году он женился на родственнице Н. Флойгельса, директора Французской академии в Риме, обеспечив себе тесные связи с французским художественным сообществом. Панини, действительно, не только пригласили преподавать перспективу во Французской академии в Риме, но и в 1732 году приняли в члены Парижской академии живописи и скульптуры. В основном Панини писал виды древнего и современного Рима, а также изображал события и празднества в Вечном городе, примером чему может служить полотно «Приготовления к празднеству в честь рождения дофина Франции в 1729 году на площади Навона в Риме» (1731, Национальная галерея Ирландии, Дублин).

Верне, который в Риме ходил рисовать во Французскую академию, вполне вероятно посещал и класс Панини. Возможно, что воздействие личности этого мастера проявило себя в некоторых принадлежащих Верне видах Рима. В лондонской Национальной галерее хранится полотно под названием «Спортивные соревнования на Тибре» (1750). Эта картина делалась по заказу постоянного клиента Верне маркиза де Виллетта, который позволил показать ее в Парижском салоне 1750 года [\[26, р. 29\]](#). В первоначальном описании заказа значились такие сюжеты, как «Сельская ярмарка» и «Сельский праздник», однако, как утверждает Л. Лагранж, сюжеты были в итоге изменены [\[1, р. 330\]](#). На сайте Национальной галереи в Лондоне указывается, что «конкретное событие, о котором идет речь, не установлено, но речные поединки были популярным развлечением, связанным с важными рождениями и бракосочетаниями, а также визитами монархов в города» [\[27\]](#).

Если говорить о пейзаже, то перед нами простирается достаточно известный вид. С западного берега Тибра открывается панорама на реку и возвышающийся над ней замок св. Ангела с мостом через реку. Квартал, в который упирается мост, изображен достаточно достоверно, поскольку мы встречаем его и на картинах других художников. Много лет спустя его напишет Камиль Коро на картине «Замок св. Ангела и Тибр» (вторая четверть XIX века, Лувр, Париж). Можно видеть, что место это мало менялось на протяжении долгих десятилетий.

Также сайт Национальной галереи Лондона предоставляет информацию о том, что на картине изображен флаг с гербом тогдашнего папы Бенедикта XIV и вымпелы семьи Ламбертини, из которой происходил понтифик. Хранители картины попытались идентифицировать некоторых персонажей. Нас, однако, интересуют не столько представленные мастером конкретные личности, сколько передача общей праздничной атмосферы. Изображенная на первом плане часть берега отведена, по всей видимости, для элитной публики. Слева расположен помост для музыкантов. Места для зрителей находятся сверху на помосте и внизу под ним. В правой части картины, в непосредственной близости от причаливающих лодок, прогуливаются разодетые дамы и кавалеры с детьми и собаками, стоит довольно плотная толпа зрителей, увлеченных зрелищем. Сам «бой» представляет довольно любопытный спектакль. На носах двух развернутых друг к другу лодок, заполненных гребцами, стоят полуобнаженные бойцы, вооруженные деревянными копьями и щитами. Вполне вероятно, что этот праздник был одним из череды мероприятий в честь объявленного папой Юбилейного 1750 года – предположение, подкрепленное изображением флагов и вымпелов Бенедикта XIV и его семьи. Вполне логично связать интерес Верне к «праздничным» сюжетам с его знакомством с творчеством Панини, изучением его произведений и творческих приемов, инспирированной им работой по зарисовкам римских памятников.

Что касается А. Локателли, то этот мастер, родившийся и проживший всю жизнь в Риме, имел в свое время популярность, сравнимую с той, которой пользовались ван Блумен и Панини. Первым учителем Локателли был малоизвестный ученик Адриана Манглара, а вторым стал Бернардино Ферджони. На Локателли оказали влияние все те же известные фигуры: С. Роза, Г. Дюге, Я.-Ф. ван Блумен. Локателли писал вдохновленные творчеством Розы морские и прибрежные сцены, а затем разработал собственный тип «аркадского», идиллического пейзажа, ориентированного на творчество Пуссена и Дюге. Виды Локателли стали, однако, более легкими, воздушными, приобрели рокайльную цветовую гамму, примером чему может служить полотно «Пейзаж с рыбаками» (собрание Майнети, Рим), где возвышающиеся на скале античные руины окутаны легким утренним туманом, а вдали простираются голубые горы. Известно, что

Локателли уделял особое внимание фигурам на своих полотнах. Работая с Бьянджо Пуччини и Бенедетто Лути, он рисовал фигуры под их руководством. Оглядываясь на Пуссена, Локателли часто вводит в свои картины мифологических героев, которые за счет своего масштаба и значительности действий превращают пейзажные композиции в исторические. Иногда встречаются и композиции с рыбаками и крестьянами. Трудно утверждать, что Локателли мог оказаться на Верне какое-либо серьезное влияние. Локателли практически не интересовался изображением водной стихии, а отношение мастеров к стаффажу резко различалось, поскольку Верне очень редко обращался к мифологии, предпочитая наблюдать, зарисовывать с натуры, а затем вводить в свои полотна реальные и очень колоритные человеческие типажи. Однако Верне и Локателли склонны к рокайльной легкости колорита, обоим хорошо удаются эффекты воздушной перспективы. Кроме того, оба мастера вращались в одних кругах, знали и изучали одних и тех же живописцев прошлого, возможно, встречались лично, так что не сказать об этом знакомстве было бы упущением.

Любопытно попытаться установить, в каких выставках мог участвовать Верне во время своего пребывания в Риме. Выставочная жизнь Вечного города хоть и не была слишком насыщенной, все же предоставляла мастерам некоторые возможности. В Риме того времени действовало две Академии: Академия Св. Луки, существовавшая с XIV века в качестве корпорации и реорганизованная в 1593 году по образцу Флорентийской, а также Братство добродетельных при Пантеоне – папская Академия литературы и изящных искусств, основанная в 1542 году. Первая из них принимала, за редким исключением, только исторических живописцев. «Добродетельные» зачисляли в свои ряды разных мастеров: анималистов, пейзажистов, даже тех, кто специализировался в жанре цветов и плодов. На праздник св. Иосифа 19 марта приходилось открытие выставки, которые «добротельные» устраивали под портиком Пантеона. Первая такая экспозиция датируется 1650 годом. Продолжались эти выставки на протяжении всего XVIII века, но первый каталог был издан только в 1750 году. Нам не удалось обнаружить свидетельств, что Верне принимал участие в этих выставках, однако среди экспонентов числился его учитель Манглар. Может быть, Верне как его ученик и приглашенный экспонент тоже показывал там какие-либо свои произведения.

С 1610 по 1736 год в день св. Иоанна Крестителя 29 августа в клуатре церкви св. Иоанна Обезглавленного открывалась еще одна выставка. Однако участие в ней принимали не сами живописцы, а коллекционеры, для которых это было возможностью показать принадлежащие им сокровища. Ничто не препятствует предположению, что отдельные произведения Верне, принадлежащие частным лицам, можно было видеть и здесь.

С 1669 по 1750 год устраивалась выставка, приуроченная к празднику перенесения дома Богоматери в Лорето. Проходила она в церкви Сан-Сальваторо-ин-Лауро.

Что касается общественного признания, то Верне, несмотря на приверженность «низшему» пейзажному жанру, был принят в Академию св. Луки в Риме. Его вступление в ряды академиков произошло в 1743 году. На этот момент подобной чести удостоилось не слишком большое количество соотечественников Верне. Среди других французских живописцев, принятых в указанную Академию, можно назвать Ф. де Труа, директора Французской академии в Риме, А. Манглара и Э. Парроселя. Представляется, что оказанная честь не слишком повлияла на повседневную жизнь Верне. Однако в 1746 году художник получил несколько королевских заказов, в частности, один от королевы Испании и другой от короля Неаполитанского. Во втором случае, впрочем, Верне был

обязан заказом французскому посланнику маркизу де Лопиталю.

Заключение

Итак, Верне прекрасно вписался в итальянскую художественную среду. Свою роль в этом сыграло и то, что жанр пейзажа здесь во многом обязан своим развитием именно французам, начиная от Н. Пуссена и К. Лоррена и заканчивая Г. Дюге и А. Мангларом. Верне успешно встроился в эту систему, поддержав «наследование по линии пейзажа» лидирующей позиции французской художественной школы. При этом живописец активно интересовался опытом мастеров других национальностей: фламандцев, весьма продвинутых в области морского пейзажа, а также самих итальянцев. Верне не пренебрегал как изучением творчества мастеров прошлого, произведения которых присутствовали в многочисленных итальянских частных собраниях, так и обществом своих современников, чьи находившиеся в Риме мастерские он имел возможность посещать.

В Италии полностью складывается творческая манера Верне, его сюжетный репертуар, основные творческие приемы, даже предпочтения относительно размера и формата полотен, качества художественных материалов, что отражено в записных книжках мастера. Кроме того, как отмечает Е.В. Дерябина, коллекционерами впоследствии будут цениться именно работы, выполненные Верне в Италии, как более удачные и созданные в момент актуального накопления и применения живого опыта [\[8, p. 48\]](#).

Верне провел в Италии почти двадцать лет. Здесь к нему пришел успех, он нашел свое место среди коллег и сформировал интернациональный круг заказчиков. Здесь же он успел получить массу впечатлений, оставшихся с ним на всю жизнь. Путешествиям художника по Италии и новым важным знакомствам будет посвящена вторая часть нашего исследования.

Библиография

1. Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle : les Vernet / par Léon Lagrange, avec le texte des livres de raison. Paris: Librairie académique, 1864.
2. Marcel A. La jeunesse de Joseph Vernet, peintre de Marines // Mémoires de l'Académie de Vaucluse. Deuxième série. T. XV (1). Avignon: François Seguin, Imprimeur-éditeur, 1915. Pp. 2-44.
3. Ingersoll-Smouse F. Joseph Vernet, peintre de marine (1714-1789): étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son oeuvre peint, avec trois cent-cinquante-sept reproductions. V. 1-2. Paris: E. Bignou, 1926. – 315 p., 285 p.
4. Conisbee F. Salvator Rosa and Joseph Vernet // The Burlington Magazine. 1973. № CXV (115). Pp. 789-794.
5. Beck-Saiello E. Napoli e la Francia: i pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes. Roma: "L'ERMA" di BRETSCHNEIDER, 2010. – 296 p.
6. Guichard Ch. Les écritures ordinaires de Claude-Joseph Vernet : commandes et sociabilité d'un peintre au XVIIIe siècle // J.-P. Bardet, M. Cassan et F.-J. Ruggiu (dir.). Les Écrits du for privé: objets matériels, objets édités. Limoges: P.U. de Limoges, 2007. Pp. 231-244.
7. Wuhrmann S. Formes et fonctions de la famille dans les représentations de catastrophes naturelles au XVIIIe siècle: l'exemple de Claude-Joseph Vernet // Th.-W. Gaehtgens, D. Rabreau, M. Schieder, Ch. Michel (éds). L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle. Paris: Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2001. Pp. 403-424.
8. Дерябина Е.В. Картины Жозефа Верне в Эрмитаже. К истории коллекции // Западноевропейское искусство XVIII века. Публикации и исследования. Сборник статей.

- Л.: Искусство, 1987. С. 47-55.
9. Немилова И.С. О трех пожарах Верне // Немилова И.С. Загадки старых картин. М.: Изобразительное искусство, 1989. С. 83-93.
10. Шарнова Е. "Пейзаж во вкусе Сальватора Розы". Сальватор Роза и французский пейзаж XVIII века // Искусствознание. 2017. № 3. С. 122-145. EDN: YMMGPR.
11. Агратина Е. Художник и заказчик в Европе XVIII века: на примере пейзажиста Жозефа Верне (1714-1789) // Человеческий капитал. 2023. № 1 (169). С. 20-29.
12. Théron M. Les ateliers de peinture et de sculpture des arsenaux en Provence en marge de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille // Rives méditerranéennes. 2018. № 56. Pp. 147-174. Online since 25 May 2019, connection on 15 March 2025. URL: <http://journals.openedition.org/rives/5430> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/rives.5430> (Дата просмотра 24.04. 2025).
13. Ginoux M.-Ch. Les écoles d'art à Toulon 1640-1887. Paris: Imp. Plon-Nourrit, 1887. – 42 р.
14. Michel O. La vie quotidienne des peintres à Rome au dix-huitième siècle // Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle. Recueil d'articles. Rome: École Française de Rome, 1996. Pp. 41-64.
15. Michel O. Adrien Manglard, peintre et collectionneur (1695–1760) // Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age, Temps modernes. 1981. Tome 93, № 2. Pp. 823-926.
16. Знамеровская Т. Сальватор Роза. М.: Изобразительное искусство, 1972. – 29 с.
17. Галерея Уффици, официальный сайт. URL: <https://www.uffizi.it/opere/salvator-rosa-marina-faro> (Дата просмотра 24.04. 2025).
18. Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986. – 199 с. EDN: QNIPGK.
19. Chastel A. L'Art français. XVIIe & XVIIIe siècles. Paris: Flammarion, 1995. – 400 р.
20. Помян К. Коллекционеры, любители и собиратели. Париж, Венеция: XVI-XVIII века. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. – 400 с.
21. Серебряная Н.К. Роза и Дюге. Два взгляда на пейзаж // Искусствознание. 2017. № 4. С. 74-101. EDN: XUKYXZ.
22. Lanzi L. Storia pittorica della Italia... V. 1-3. Bassano, Remondini di Venezia, 1795-1796. 648 р., 477 р., 555 р.
23. URL: <https://es.artprice.com/artista/298774/bernardino-vincenzo-fergioni> (Дата просмотра 24.04. 2025).
24. Art in Rome in the Eighteenth Century. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2000. – 628 р.
25. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. – 237 с.
26. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand salon du Louvre... Paris: Impr. Collombat, Impr. Hérisson, Impr. des bâtimens du roi, 1750. – 32 р.
27. URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/clause-joseph-vernet-a-sporting-contest-on-the-tiber> (Дата просмотра 24.04. 2025).

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Философия и

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

Хотя автор и нарушает требование редакции по обеспечению процедуры слепого рецензирования, давая прямую ссылку на свою опубликованную статью («По мере необходимости будет рассматриваться и аспект взаимодействия Верне с заказчиками различного социального положения, несмотря на то что этой проблеме мы уже уделили отдельную статью [11]»), рецензент не считает эту оплошность принципиальной и оставляет за редакцией право оценить качество его обзора.

Заявленная автором цель исследования («всестороннее изучение опыта, полученного Верне за время пребывания в Италии») достигается в представленной статье лишь частично, что обусловлено, как отметил сам автор, решением разделить сообщение о проведенном исследовании на две части (т. е. две статьи, приемлемого для журнала объема). В представленной на рецензирование статье, автор последовательно решает научно-познавательные задачи: 1) уточнение факторов влияния на формирование творческих навыков К.-Ж. Верне в ранний (ученический) период жизни и творчества; 2) раскрытие влияния на развитие творческого опыта Верне шедевров мастеров прошлого в Италии; 3) уточнение общего круга знакомств Верне, повлиявшего на его творчество, и, в особенности, современников-пейзажистов.

На основе решенных задач, автор приходит к выводу, что «Верне прекрасно вписался в итальянскую художественную среду», на что, по мнению автора, повлияло «то, что жанр пейзажа здесь во многом обязан своим развитием именно французам, начиная от Н. Пуссена и К. Лоррена и заканчивая Г. Дюге и А. Мангларом». Автор отмечает, что «в Италии полностью складывается творческая манера Верне, его сюжетный репертуар, основные творческие приемы, даже предпочтения относительно размера и формата полотен, качества художественных материалов, что отражено в записных книжках мастера», подтверждая, в том числе, мнение Е. В. Дерябиной о том, что «коллекционерами впоследствии будут цениться именно работы, выполненные Верне в Италии, как более удачные и созданные в момент актуального накопления и применения живого опыта». Выводы автора хорошо обоснованы и заслуживают доверия.

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

Методология исследования основывается на принципах комплексности обобщения эпистолярных источников о жизни и творчестве французского мастера пейзажа К.-Ж. Верне (1714-1789), подкрепленных компаративным искусствоведческим анализом полотен самого художника, его современников и мастеров прошлого, оказавших, по мнению автора, наиболее существенное влияние на творческий опыт, который приобрел французский живописец в жанре пейзажа за время своего пребывания в Италии. В целом авторский методический комплекс (элементы сравнительно-исторического, историко-текстового, критического и искусствоведческого анализа, объединенные обобщением) вполне релевантен решаемым познавательным задачам.

Актуальность выбранной темы автор поясняет слабой изученностью в российском историческом искусствоведении места французского мастера пейзажа К.-Ж. Верне в

итальянской художественной среде второй половины XVIII в. Безусловно, задача восполнения обнаруженного в российской науке пробела является достаточным основанием для проведения представленного в статье исследования.

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

Стиль текста автор постарался выдержать научно-популярный, что, учитывая гармоничное сочетание интересных теоретических сведений и живого, разворачивающегося в художественной манере повествования, следует отнести к сильной стороне статьи, совмещающей в себе научные и просветительские цели. Единственная во всем тексте описка, — двойной знак препинания, —носит исключительно технический характер и не влияет на теоретическое содержание («... самым тесным образом связана с Италией,.»).

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

Библиография в достаточной мере емко и основательно раскрывает проблемное поле исследования, но источники на интернет-ресурсах описаны с нарушением требований редакции и ГОСТа.

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

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

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Заруцкая С.В. Аксиологическая трансформация русской культуры на рубеже XIX-XX веков: конвергенция и дивергенция в искусстве "Серебряного века" // Философия и культура. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.4.73439 EDN: BATJZG URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73439

Аксиологическая трансформация русской культуры на рубеже XIX-XX веков: конвергенция и дивергенция в искусстве "Серебряного века"

Заруцкая Светлана Валериевна

ORCID: 0009-0002-9025-1139

зав. кафедрой; институт дошкольного и начального общего образования; Институт развития образования Кузбасса

650000, Россия, Кемеровская область - Кузбасс, г. Кемерово, ул. Весенняя, д. 16, кв. 84

✉ intellect-center@rambler.ru

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

10.7256/2454-0757.2025.4.73439

EDN:

BATJZG

Дата направления статьи в редакцию:

21-02-2025

Аннотация: Объектом исследования является роль искусства «Серебряного века» (конец XIX – начало XX вв.) в историческом процессе аксиологической трансформации русской культуры. На основе сопоставления доминирующих ценностей «Золотого» и «Серебряного веков», а также анализа философских и эстетических теорий и конкретных примеров художественных произведений, исследуются механизмы влияния искусства на общественное сознание и ценностные ориентации. Рассматриваются конвергентные и дивергентные процессы в искусстве «Серебряного века», обусловленные кризисом традиционных ценностей и поиском новых духовных ориентиров. Подчеркивается актуальность опыта «Серебряного века» для понимания роли искусства в современном обществе, в контексте поиска нравственных ориентиров и решения глобальных социальных проблем. Большое значение автор уделяет субъектному характеру культурного поля. Методология исследования основывается на культурологическом анализе, включающем историко-философский подход и

семиотический анализ художественных текстов для выявления аксиологических сдвигов. Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе "Серебряного века" как уникального исторического прецедента, демонстрирующего мощный потенциал искусства в трансформации общественного сознания и ценностных ориентаций. В работе обосновывается положение о субъектности искусства, его способности не только отражать социокультурную реальность, но и активно формировать её. Впервые вводится понятие "конвергенции ценностей" в контексте русской культуры как ключевого фактора формирования субъектного культурного пространства, способного оказывать преобразующее воздействие на общество. Показано, что на фоне сближения философии, религии, науки и искусства формируется интегративный стиль культуры, в котором эти сферы взаимопроникают и взаимообогащают друг друга, создавая новое ценностное поле. В качестве выводов подчеркивается, что опыт "Серебряного века" демонстрирует необходимость осознания и признания аксиологической роли искусства для формирования гуманистического мировоззрения и построения более гармоничного общества. Искусство, как и прежде, может стать мощным инструментом для сохранения и развития духовных ценностей, для формирования гуманистического мировоззрения и для построения более справедливого и гармоничного общества. Результаты исследования также могут быть использованы для дальнейшего изучения аксиологических аспектов культуры и искусства в других исторических периодах и в современном обществе

Ключевые слова:

аксиология, социокультурная трансформация, Серебряный век, субъектность культуры, конвергенция ценностей, культурное поле, общественное сознание, ценностные ориентации, художественное поле, интегративный стиль

В условиях турбулентности XXI века вопросы сохранения и поддержания культурного наследия и нравственных ориентиров приобретают особую значимость. Каждое поколение отвечает не только за сохранение культурных ценностей, но и за формирование детерминант, работающих на поддержание культурного наследия и нравственных ориентиров на уровне культурологии, этики и философии. Искусство, укорененное в культурном поле, предстает как преобразующая сила, способная не только украшать и вдохновлять, но и давать инструменты для изменения мира.

Многие известные мыслители, такие как М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, П.А. Сорокин, исследовали роль искусства и культуры в процессе культурной преемственности. Данное исследование, опираясь на их труды, фокусируется на периоде рубежа XIX–XX веков, известном как «Серебряный век». Целью работы является выявление механизмов влияния искусства на фундаментальные ценности русской культуры в этот период. В частности, рассматривается вопрос, каким образом искусство «Серебряного века» способствовало аксиологической трансформации, то есть изменению системы ценностей в обществе.

В качестве методологической базы исследования используются следующие принципы:

- **Историко-культурный подход:** Рассмотрение искусства в контексте конкретной исторической эпохи.
- **Аксиологический анализ:** Изучение ценностных ориентаций, выраженных в произведениях искусства.
- **Сопоставительный анализ:** Сравнение аксиологических характеристик искусства

«Золотого» и «Серебряного веков».

Задачами исследования являются:

1. Определение исторических границ и сущностной характеристики аксиологической трансформации русской культуры на рубеже XIX–XX вв.
2. Выявление конкретных примеров аксиологической трансформации, отраженных в искусстве «Серебряного века».
3. Анализ конвергентных и дивергентных процессов в искусстве «Серебряного века».
4. Определение роли искусства как субъекта и катализатора социальных изменений в рассматриваемый период.

Современные исследования и философские размышления расширяют границы понимания того, кто или что может обладать субъектностью. Вопросами роли искусства и культуры в процессе культурной преемственности занимались многие известные мыслители, такие как М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, П.А. Сорокин и другие. По мнению Михаила Михайловича Бахтина, известного русского философа и литературоведа, культура является важнейшим средством общения между поколениями. В своей работе «К философии поступка» он подчеркивал, что каждый акт творчества и культурного взаимодействия несет в себе огромный преобразующий потенциал. По мнению Бахтина, искусство и литература играют ключевую роль в формировании общественного сознания и нравственных установок. Юрий Михайлович Лотман, выдающийся российский семиотик и культуролог, развил идею о том, что культура представляет собой сложную систему знаков и символов. В своих трудах он отмечал, что каждая эпоха имеет свои уникальные особенности, которые обуславливают восприятие и интерпретацию культурных артефактов. Питирим Александрович Сорокин, американский социолог русского происхождения, исследовал вопросы социальной динамики и культурного развития. Он считал, что культура играет важную роль в определении направления социального прогресса. В своем труде «Социальная и культурная динамика» Сорокин утверждал, что изменения в культуре могут привести к значительным изменениям в обществе.

Восприятие искусства в обществе часто характеризуется редукционистским подходом, сводя его ценность к развлечению, декоративной функции или средству эскалазма от повседневных рутин. Неспециалисты могут рассматривать искусство преимущественно как источник эстетического удовольствия, упуская из виду его потенциал как мощного катализатора социокультурных изменений и генератора новых смыслов. Такое упрощенное понимание недооценивает аксиологическую значимость искусства и препятствует его использованию в качестве инструмента для поддержания и развития фундаментальных ценностей, таких как «истина», «добро» и «красота». Более глубокое исследование и признание многогранной роли искусства в формировании мировоззрения и стимулировании общественного прогресса необходимо для раскрытия его полного потенциала.

Данное исследование фокусируется на периоде рубежа XIX–XX веков, известном в истории отечественной культуры как «Серебряный век». Эпоха, отмеченная многообразием художественных течений и направлений, сформировала уникальное социокультурное пространство, обладающее автономным субъектным характером. В рамках данной работы предпринята попытка подчеркнуть ценность и роль этого исторического precedента, демонстрирующего мощный потенциал искусства в трансформации общественного сознания и ценностных ориентаций, и аксиологические сдвиги в обществе, им обусловленные. Иными словами, «Серебряный век» рассматривается как исторический пример, позволяющий выявить механизмы влияния

искусства на фундаментальные ценности.

"Эпоха Серебряного века – это не просто период в истории русской культуры, а взрывной расцвет гения во всех областях. Это время, когда научные открытия, философские прозрения и художественные новации шли рука об руку. Если мы посмотрим на культуру, как на поле, где каждое имя – это значимый символ, как учил Юрий Лотман, то Серебряный век предстанет перед нами невероятно плотным скоплением выдающихся личностей. Достаточно вспомнить Менделеева, Мечникова и Сеченова в науке, Соловьева и Федорова в философии, Саврасова и Левитана в живописи, Римского-Корсакова, Рубинштейна и Чайковского в музыке, Анненского, Надсона, Гарина-Михайловского, Гаршина, Чехова и позднего Толстого в литературе, чтобы понять масштаб этого явления." "Интенсификация мировоззренческих исканий, характерная для эпохи Серебряного века, детерминировалась, в значительной степени, влиянием оригинальных философских систем, разработанных русскими мыслителями рубежа XIX-XX веков, такими как Николай Федоров и Владимир Соловьев. Федоров, презентируя специфическую ветвь русского космизма, предложил эсхатологическую концепцию "Философии общего дела", направленную на радикальное преобразование онтологических оснований человеческого существования посредством преодоления смерти. Соловьев, являясь одним из основоположников русского экзистенциализма и религиозной философии, разработал учение о Теургии и концепцию Всеединства, постулируя возможность преображения мира через синтез религиозного, философского и художественного опыта. Эти интеллектуальные парадигмы, разделяемые также такими видными деятелями культуры, как поэты и философы символистского круга (Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, Андрей Белый, Александр Блок, Вячеслав Иванов), оказали существенное влияние на формирование эстетических и этических идеалов эпохи.

Аксиологическая трансформация: от «Золотого» к «Серебряному веку»

Аксиологическую трансформацию русской культуры на рубеже XIX-XX вв. можно зафиксировать, сопоставив нравственно-этическую цельность литературного героя в творчестве А.С. Пушкина или И.С. Тургенева с исканиями персонажей в литературе «Серебряного века». В отличие от «золотого века», где преобладали идеалы гражданственности и служения обществу, в «серебряном веке» на первый план выходят вопросы индивидуального бытия, духовных поисков и эстетических переживаний. Происходит смещение акцентов с рационального на иррациональное, с социального на индивидуальное. Эта трансформация связана с кризисом традиционных ценностей, ростом индивидуализма и усилением религиозных и мистических настроений в обществе.

Социально-ориентированная проблематика, свойственная классическим вопросам «Кто виноват?», «Что делать?», «Кому на Руси жить хорошо?», уступает место экзистенциальным запросам о смысле существования, выраженным в вопросах «Куда ж нам плыть?» и «Зачем?», «Чем люди живы?».

Представим определение размежевания "Золотого" и "Серебряного веков":

Принцип размежевания: Смена аксиологической доминанты в культуре.

"Золотой век" (до 1880-х гг.)	"Серебряный век" (рубеж XIX-XX вв.)
Доминирующие ценности	
Гражданственность, общественный	Индивидуализм, духовные поиски,

долг, разум, гармония, эстетизм, иррациональность, классические идеалы, служение мистицизм, религиозность, свобода народу, просвещение творчества, внутренняя красота, эксперимент	
Философские основания	
Рационализм, просвещение, позитивизм, материализм (в определенной степени)	Идеализм, интуитивизм, (в экзистенциализм, философия, мистицизм
Основные темы искусства	
Социальные проблемы, нравственный выбор, исторические события, изображение действительности, критика общественных пороков	Внутренний мир человека, духовные искания, метафизические вопросы, реалистическое символизм, мистика, религиозные мотивы, эстетические эксперименты
Литературные герои	
Цельные, нравственно устойчивые личности, стремящиеся общественному благу	Раздвоенные, мятущиеся натуры, находящиеся в состоянии духовного поиска, зачастую разочарованные в жизни
Отношение к религии	
Критическое, рациональное, секулярное	Интерес к религиозным и мистическим учениям, стремление к синтезу религии и искусства
Художественные направления	
Реализм, романтизм (в его гражданственном проявлении), критический реализм	Символизм, акмеизм, футуризм, модерн, декаданс
Вопросы	
Кто виноват? Что делать? Кому на Руси жить хорошо?	Куда ж нам плыть? Зачем? Чем люди живы?
Представители	
А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, Н.А. Некрасов, И.Е. Репин, В.Г. Перов	А.А. Блок, А. Белый, В.Я. Брюсов, Н.З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковский, К.Д. Бальмонт, И.Ф. Анненский, М.А. Врубель, К.С. Петров-Водкин

Обоснование принципа:

Размежевание "Золотого" и "Серебряного веков" по принципу смены аксиологической доминанты позволяет выделить сущностные различия между этими эпохами. Изменение системы ценностей влечет за собой трансформацию мировоззрения, художественных идеалов и творческих методов. Этот принцип позволяет увидеть "Серебряный век" не просто как продолжение "Золотого", а как качественно новый этап в развитии русской культуры, характеризующийся собственным уникальным набором ценностей и творческих установок.

Конвергенция и дивергенция в искусстве «Серебряного века»

В искусстве «Серебряного века» происходили как процессы конвергенции, так и

дивергенции ценностей. Под конвергенцией понимается сближение различных культурных областей и формирование интегративного стиля. Под дивергенцией – столкновение эстетических, этических и политических взглядов, приводящее к возникновению различных направлений и течений.

Тенденция к конвергенции проявлялась в стремлении к синтезу искусств, в слиянии философии, религии и эстетики. Представители «Серебряного века» (В. Соловьев, Д. Мережковский, Вяч. Иванов и др.) мечтали о создании нового искусства, способного преобразить мир и привести человечество к духовному возрождению. Философия всеединства В.С. Соловьева стала смысловым «стержнем» всей культурной парадигмы «Серебряного века», обоснованием интегративного стиля культуры. Согласно концепции всеединства, «свободное взаимодействие человеческого элемента» культуры с божественным, в частности гипотеза о «будущем свободном синтезе» религии и искусства, стало возможным и даже неизбежным [\[12\]](#). В результате сближения различных культурных областей формировалось «культурное поле», которое становилось преобразующим фактором.

Сегодня, обладая видением хронологического контекста, имеет место говорить о конвергенции ценностей культуры, что несомненно является отечественным аксиологическим феноменом. Суть применения понятия «конвергенции» от лат. «convergence» состоит в появлении нового регулятива, новом формообразователе, приводящем к объединению систем, с получением нового синтезированного продукта. На фоне сближения различных культурных областей формируется, условно говоря, некое «культурное поле», которое, в свою очередь, становится деятельностным преобразующим фактором. «Стремление к интеграции науки, философии и искусства в целях поиска онтологического основания бытия и "устройства жизни сообразно" с ним (по выражению Федорова) стало доминирующей чертой интеллектуальной жизни Серебряного века, проявившись в творчестве широкого спектра мыслителей и художников, включая, помимо вышеупомянутых, таких знаковых фигур, как Сергей Булгаков, Николай Бердяев, Павел Флоренский, а также представителей различных направлений искусства, от авангарда до неореализма." [\[14\]](#).

В начале отметим какие области входили в это конвергируемое культурное пространство. По мнению Кондакова Б. В., три основных компонента образовывали новый культурный синтез, специфический для русской культуры Серебряного века: «Искусство, трактуемое предельно широко (как индивидуальное творчество, включая религиозные искания); Философия (как всеобщий способ существования творческого разума, духа, включая в первую очередь «идеалистическую» философию и философию религиозную) и Общественность» [\[5\]](#). На почве творчества происходило сближение и взаимопроникновение трех названных компонентов культурной эпохи: искусства, философии и общественности. Синтез, который казался чем-то вроде ереси в классическую эпоху, оказался актуальным на рубеже веков и стал реальным знаменателем интегративного стиля русской культуры. Искусство одновременно было философией; философия – религией; религия – политикой, и все вместе сливалось в понятие индивидуального культурного творчества. По словам Кантора В.К. «русская классика от Пушкина до Бунина была одержима стремлением понять свою страну, свою действительность. А, тем самым, как бы, переналадить механизм культуры» [4. С.27].

С представлениями об искусстве В. Соловьева оказывались созвучны и некоторые мысли В. Розанова. Целью такого синтеза, по его мнению, является проникновение в сущность мира и его пересоздание, раскрытие его "высшего смысла" [\[8\]](#). Также, подобный синтез

искусства и религии мы видим, например, в знаменитой работе о. Павла Флоренского «Храмовое действие как синтез искусств», где имеет место низведение религии с трансцендентных высот до уровня феномена культуры, с другой – возвышение искусства до уровня богопознания и перенесение его в сферы небесной софийности.

Н.В. Шелгунов в “Очерках русской жизни” назвал конец 80-х годов временем “растущей критической мысли” и отметил “движение к широким обобщающим основам и к общим, поглощающим частности, идеалам” [\[15\]](#).

В искусстве восьмидесятых годов проявляются некоторые общие закономерности: тяготение к философскому(точнее, даже к религиозно-философскому) осмыслению действительности, стремление проникнуть в окружающий мир, объяснить и понять его; стремление к воспроизведению не только самой действительности непосредственно, сколько к созданию ее концепции, ориентация искусства на представление жизни сквозь призму художественной культуры (в том числе народной религиозной культуры); включение в художественное произведение предполагаемых ассоциаций читателя (зрителя, слушателя).

По существу, религия начинает в это время трактоваться (у В. Соловьева, Д. Мережковского и З. Гиппиус, П. Флоренского, А. Белого и др.) как особого рода «Искусство искусств», как сложная система символов, свободно и субъективно интерпретируемых, в том числе средствами литературы. Творческое же понимание искусства как такого объединяло между собой не только поэзию и прозу, музыку и изобразительное искусство, теоретическую эстетику и практическое художество, но и искусство, с одной стороны, и неискусство (т.е. среду, не освоенную художественно и эстетически) – с другой, в одно целое; это означало не только расширение области предметов искусства за счет нетрадиционных для искусства, непоэтических, «неэстетичных» объектов, но и перенос деятельности художника в области и сферы, пролегающие вне искусства.

Благодаря творчески трактуемым предметам и размытым границам между различными культурными областями, все в культуре плавно перетекало во все, и тем самым достигалось пресловутое всеединство культуры, в котором искусство, наука, философия, религия, политика, быт становились единой и непрерывной смысловой областью. Однако, такое слияние является особым феноменом культуры в силу зарождения особого культурного пространства, способного влиять и обуславливать развитие и изменение общества. Пейзажная живопись 1880-х годов претерпевает существенную трансформацию, приобретает философское звучание. Пейзаж более не ограничивается изображением природных мотивов, а становится символом мироздания, целостным образом бытия. Художники, включая И.И. Шишкина, в своих произведениях стремились выразить не столько видимую реальность, сколько личные философские искания, размышления о смысле жизни и устройстве мира. Произведения И.И. Шишкина («Среди долины ровня...»—1883 г., «Лесные дали»—1884 г., «Сосны, освещенные солнцем»—1886 г., «Дубовая роща» и «Дубы»—1887 г.), А.И. Куинджи («Ночь на Днепре»—1880 г., «Днепр утром»—1881 г.), И.И. Левитана («Дуб—1880 г., «Березовая роща—1885 г., «Вечер на Волге—1886—88 г.г., «У омута и «Вечерний звон—1892 г.) и другие произведения являются примерами таких экзистенциальных открытий. Философские мотивы звучат и в музыкальных произведениях (оперы Н.А. Римского-Корсакова) и в литературе («Степь А.П. Чехова). [5. С.43]

Русская музыка и живопись этого времени в большей степени были ориентированы на литературу. Чтобы увидеть связь музыки с русской классической литературой, достаточно

перечислить названия опер, написанных в 80-е годы: "Снегурочка" Н.А. Римского-Корсакова (по драме А.Н. Островского); "Князь Игорь" А.П. Бородина; "Мазепа", "Черевички", "Чародейка", "Пиковая дама" П.И. Чайковского и другие произведения. Связана с литературой как образами персонажей, так и сюжетами была и русская живопись (достаточно вспомнить часто проводимые параллели – Н. А. Некрасов и В. Г. Перов, А. П. Чехов и И. И. Левитан и т.п.).

Музыкальный фольклор использовался в таком случае не для создания колорита исторической эпохи или "образа народа" (как это часто наблюдается в других произведениях русского искусства середины XIX в.), а для передачи мысли о космической социально-природной гармонии, об универсальных принципах взаимоотношения природы и человека (фольклорные и мифологические персонажи оперы находятся в ином, не совпадающем с биографическим пространством-временем героев) [\[16\]](#).

Определенное «развертывание» картины в пространстве и во времени, осмысление ее при помощи чисто литературных образных средств, соответствовало задачам живописи и целям художественной критики: художник должен стремиться "заглянуть в нашу душу поглубже и увидеть... то впечатление, на которое он рассчитывал всею своею работою" [\[2, С. 419\]](#).

В 80-е годы художник Николай Николаевич Ге создал серию картин на религиозно-философские темы. Помимо упоминавшейся картины "Что есть истина?", он написал произведения "Христос и Никодим" (1889 г.), "Выход с Тайной Вечери" (1889 г.), "Совесть" (1891 г.), "Суд Синедриона" (1892 г.), "Голгофа" (1893 г.), несколько вариантов "Распятия" (1892–94 г.г.).

Современник Н. Ге писатель Д.А. Мордовцев отмечал, что картина "Что есть истина?" относится к величайшим явлениям "не только в области искусства, но и в области философии истории" [\[13\]](#). Поиски смысла объединяет не только разнообразные жанры, но и различные исторические эпохи. Философские картины на евангельские сюжеты в этот период писали В.В. Верещагин ("Распятие на кресте у римлян"–1887 г.), В.Д. Поленов (евангельский цикл "Христос и грешница"–1886–88 г.г.), И. Е. Репин ("Никола Мирликийский"), В.И. Суриков ("Исцеление слепорожденного Иисусом Христом"–1888 г.), Н.И. Крамской ("Радуйся, царь Иудейский!"–1877–82 г.г.); в конце 80-х годов начинал работу над религиозно-философскими картинами и М.В. Нестеров ("Пустынник"–1888–89 г.г.; "Юность преподобного Сергия Радонежского"–1896–97 г.г.); под влиянием от рассказа Л. Толстого "Чем люди живы" аллегорическую картину под названием "Всюду жизнь" (первый вариант названия "Где любовь, там Бог") написал в 1888 г. Н.А. Ярошенко. Аналогичное обращение к религиозной теме наблюдалось и в музыке (религиозные произведения П.И. Чайковского, "Суламифь" А. Рубинштейна, канканы "Иоанн Дамаскин" и "По прочтении псалма" С.И. Танеева).

Новизна живописи 1880-х годов (по сравнению с 1840–70-ми годами) заключалась не в том, что были предложены новые ответы на "вечные" вопросы, – своеобразие ее было скорее в "новом сопряжении идей" ("внутреннем сцеплении", по выражению Л. Толстого) "мысли и образа". Уместно говорить о новой, свойственной именно данному периоду системе координат. Новая геометрия, проявившаяся в понимании «верх» и «низ», обозначила духовные вершины и падения, закрепила этические представления о взлете человеческого духа. Новое видение категорий «времени», отраженное в его остановке, как отражении внутреннего состояния человека, необходимости изменить что-либо в

своей жизни. Различные устоявшиеся категории и понятия были поставлены в фокус рассмотрения.

Очевидно, что возникала почва для нового культурного синтеза: конвергенция ценностей, связанная с символической интерпретацией всего – искусства, философии, религии, политики, самого поведения, деятельности, реальности. Творческая, расширительная, предельно свободная трактовка привычных культурных областей и видов деятельности размывала между ними границы, еще недавно казавшиеся вполне определенными и устоявшимися.

Таким образом, мы можем отметить, что в искусстве восьмидесятых годов проявляются некоторые общие закономерности: тяготение к философскому осмыслению действительности, стремление проникнуть в окружающий мир, объяснить и понять его; стремление к воспроизведению не столько самой действительности непосредственно, сколько к созданию ее концепции, ориентация искусства на представление жизни сквозь призму художественной культуры.

Однако, одновременно с этим, в искусстве «Серебряного века» наблюдались и процессы дивергенции, выражавшиеся в острой полемике между различными направлениями и течениями (символизм, акмеизм, футуризм и др.). Каждое из этих направлений предлагало свою систему ценностей и свой взгляд на роль искусства в обществе. Символисты, такие как Вячеслав Иванов, стремились к мистическому постижению мира через символы, видя в искусстве теургическую силу, способную преобразить реальность. Их оппонентами выступали акмеисты (Николай Гумилев, Анна Ахматова, Осип Мандельштам), провозглашавшие возвращение к предметности, ясности и земной красоте, отвергая туманные аллюзии символизма. Футуристы (Владимир Маяковский, Давид Бурлюк), радикально порывая с прошлым, провозглашали культ скорости, машин и революционного разрушения старых форм, экспериментируя с языком и формой стиха. Эта напряженная интеллектуальная и творческая атмосфера, порожденная столкновением столь различных эстетических и философских установок, стимулировала поиск новых художественных средств и способов выражения. Изучением этих процессов дивергенции, в частности, занимались такие ученые, как Ирина Паперно, исследующая культурные трансформации и идентичности в эпоху модерна, а также исследователи, специализирующиеся на отдельных направлениях, например, Лев Оборин, анализирующий поэтику футуризма. Их работы помогают понять сложность и многогранность художественной картины "Серебряного века", в которой стремление к синтезу парадоксальным образом существовало с глубокими расхождениями и конфликтами. Столкновение этих различных точек зрения приводило к напряженной творческой атмосфере, способствовавшей развитию новых форм и стилей.

Таким образом, для понимания аксиологической трансформации русской культуры в «Серебряном веке» необходимо учитывать как конвергентные, так и дивергентные процессы в искусстве.

Искусство как субъект и катализатор социальных изменений

Феномен «конвергенции ценностей» в отношении культуры рождает следующий уровень осознания вопроса, эмпирический по своей сути. Результатом конвергенции культурных полей является рождение определенного культурного поля, которое имеет явные черты субъекта или деятеля. Получив на основе слияния определенное поле/культурное пространство, мы должны дать ему характеристики.

Во-первых, оно должно обладать определенным самостоятельным статусом. Об этом мы читаем у Н. Гартмана «Этика», в его рассуждениях о данности определенных этических норм, как о заповедях. Также, Н.Г. Чернышевский говорит о независимой природе искусства. Об этом же пишет и Д.И. Писарев в статье «Разрушение этики» что эстетика или наука о прекрасном имеет право существовать только в том случае, если прекрасное имеет какое-нибудь самостоятельное значение, независимое от разнообразия личных вкусов.»

Во-вторых, это культурное пространство, в свою очередь, также начинает создавать нечто новое, задавать тон, становиться «гласом эпохи», то есть, оно становится неким регулятивом. Эта мысль для русской культуры конца XIX в. оказалась очень важной. Не случайно характеристика искусства как "мира", созданного и воспринятого человеческой душой, давалась и Л. Толстым, и В. Гаршиным, и В. Короленко. Сходное отношение к искусству, к процессу художественного творчества как к созданию нового мира можно встретить в эстетических работах В. Соловьева и В. Розанова. В. Г. Короленко, неоднократно высказывавшегося на эту тему, писал, что явления, воспроизведенные в художественном произведении, живут самостоятельно и "сообразно своему характеру"; художественная идея "обладает чем-то вроде собственной органической жизни, движется дальше по собственным законам" [\[7, С. 382\]](#).

С точки зрения В.Г. Короленко, художественное произведение - "само есть явление природы, и как таковое - оно всегда равно всем остальным явлениям", это "новый факт, новое явление вечно творящей природы" [\[8\]](#).

Во второй половине прошлого столетия в Западной Европе появляется «философия ценностей» как особая отрасль философского знания. В отечественной культуре аксиомой для исследования эстетики стала магистерская диссертация Н.Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». Основная тема для изучения: «Существует ли прекрасное объективно?».

Н. Г. Чернышевский акцентирует внимание на практическом значении искусства, о его благодетельном влиянии на жизнь и образованность». «Ему дается неоспоримое и почетное место в числе деятельности, служащих на благо человека, потому что произведения художника, особенно поэта, достойно этого имени - «учебник жизни. Перед нами развертывается аксиологическая концепция ценности искусства, которая стала предметом дискуссионного обсуждения в эстетико-критической мысли второй половины столетия. Существенный признак искусства, по мнению автора, - это «воспроизведение жизни» и «объяснение жизни».

Согласно классикам отечественной культуры, можно отследить как культурные ценности перестают быть просто "данностями" и превращаются в активные, субъектно-формирующие силы. Это происходит в различных контекстах, и вот несколько ключевых примеров, иллюстрирующих этот процесс: идеи, высказанные М. Бахтиным о том, что искусство - это диалог, где автор не является единственным носителем смысла. Произведение искусства - это пространство взаимодействия разных голосов и сознаний». Цитата. Русские символисты (Д. Мережковский, З. Гиппиус, А. Белый, Вяч. Иванов) подчеркивали теургическую роль искусства. Они считали, что искусство не просто отражает мир, но и способно его преобразовывать, влияя на духовную реальность. А художник - не просто ремесленник, а творец, способный "расширять" границы реальности, создавать новые миры. Для них символ - это не пассивное отображение, а активная форма, способная воздействовать на сознание и бессознательное. По мнению Н. А. Добролюбова, «значение художественной

деятельности в ряду других отправлений: образы, созданные художником, собирая в себе, как в фокусе, факты действительной жизни, весьма много способствуют составлению и распространению между людьми правильных понятий о вещах» [\[3\]](#).

Такие представления об искусстве и его роли в обществе выразились и в наиболее значительных эстетических теориях 1880—90-х годов. Согласно представлениям В. Соловьева, "...современные художники хотят более или менее сознательно, чтобы искусство было реальною силой, просветляющей и перерождающей весь человеческий мир" [\[12\]](#). Искусство не преследует цель исправить чей-то конкретный порок, обличить несправедливость; но субъектная сила искусства есть "просветляющая" и "возрождающая", и в этом оно близко религии [\[12\]](#). Добролюбов [\[3\]](#): «Главное достоинство писателя-художника состоит в том, что: он собирает в себе как в фокусе факты действительной жизни, весьма много способствуют составлению и распространению между людьми правильных понятий о вещах».

В. Г. Короленко говорил о том, что художник создает новую, "возможную реальность", в которой и живут действующие лица: "...Художник... охватывает все положительные возможности, имеющиеся в жизни... В жизни такие условия редки, ...Если оно не родилось в жизни, то родилось в воображении, живет в нем и действует". Такое лицо есть воплощение "возможной реальности", то есть идеала" [\[6\]](#).

Похожее определение искусства давал и Л.Н. Толстой в трактате "Что такое искусство? "...Искусство есть деятельность, посредством которой один человек, испытав чувство, сознательно передает его другим...", а другие люди "заражаются" этими чувствами и переживают их как свои собственные, сливаясь в восприятии с личностью художника; искусство – это средство заставить других "испытывать то же самое чувство, которое испытал человек, выражаящий свое чувство".

Важным является тот факт, что в обществе этого периода формировалась установка не на переделку мира (преобладавшая в 60–70-е годы), а на изменение (самоизменение) человека. В этом сходились многие русские литераторы – Ф. Достоевский, Л. Толстой, К. Леонтьев, Н. Лесков и др. В русской эстетической мысли и критике конца XIX века происходит заметный пересмотр представлений о природе искусства. Подчеркивается не просто отражательная, но активная, преобразующая роль художественного творчества. Этот новый подход характеризуется следующими положениями: во-первых, признается существование множества взаимосвязанных "миров", от эмпирически воспринимаемого до созданных воображением художника; во-вторых, художественные миры наделяются свойствами, аналогичными человеческому, – собственным пространством и временем, динамикой развития, детализацией и населением, чья жизнь обладает не меньшей достоверностью; в-третьих, красота становится ключевой характеристикой художественного мира, способного транслировать эмоциональное состояние от одного субъекта к другому; и, наконец, утверждается приоритет духовного мира над материальным, а также ориентация художественного мира на будущее, в отличие от настоящего реального мира."

Таким образом, уникальный исторический опыт Серебряного века показывает нам, что искусство обладает огромным потенциалом для формирования общественного сознания и ценностных ориентаций. Однако, этот потенциал может быть реализован только в том случае, если общество осознает и ценит аксиологическую роль искусства, поддерживая свободу творчества и критическое осмысление художественных произведений.

В эпоху глобализации и информационных войн, когда нравственные ориентиры становятся все более размытыми, уроки Серебряного века особенно актуальны. Искусство, как и прежде, может стать мощным инструментом для сохранения и развития духовных ценностей, для формирования гуманистического мировоззрения и для построения более справедливого и гармоничного общества.

Эпоха рубежа XIX-XX веков, известная как «Серебряный век», представляет собой период интенсивной аксиологической трансформации русской культуры. На фоне социально-политических потрясений и кризиса традиционных ценностей, искусство выходит за рамки простой репрезентации действительности и становится активным субъектом формирования новой системы ценностей, а также катализатором социальных изменений. Очевидно, что в период Серебряного века художественное производство сформировало культурное пространство, способное оказывать влияние на общественное сознание.

Аксиологическая трансформация русской культуры в Серебряном веке представляет собой сложный и многогранный процесс, в котором искусство играло роль активного субъекта и катализатора социальных изменений. Исследование этого процесса позволяет лучше понять механизмы формирования общественного сознания, а также роль искусства в формировании новых ценностных ориентиров и социальных идеалов. Дальнейшее изучение этой темы требует комплексного подхода, учитывающего различные аспекты художественной практики, социальной рецепции и интеллектуальной истории. А также, данная тема безусловно заслуживает междисциплинарного исследования на стыке искусствоведения, социологии, философии, психологии и истории для получения более полного и объемного понимания аксиологической роли искусства.

Благодаря конвергенции, выражавшейся в творческой трактовке различных культурных областей и размытии границ между ними, в «Серебряном веке» формировалось особое культурное пространство, способное влиять и обуславливать развитие и изменение общества.

Деятели «Серебряного века» стремились к преобразованию не только искусства, но и самой жизни. Они мечтали о создании нового человека, способного к духовному преображению и творческой деятельности. Искусство, по их мнению, должно было стать инструментом для достижения этой цели. В связи с этим получают распространение идеи теургии (преображения мира посредством искусства) и жизнетворчества (создания новой жизни на основе эстетических принципов).

Ключевые примеры, иллюстрирующие превращение культурных ценностей в активные, субъектно-формирующие силы:

- Идея диалогичности искусства, высказанная М.М. Бахтиным. Бахтинская концепция диалога, хотя и сформировалась позднее, укоренена в духовной атмосфере "Серебряного века", где взаимодействие и столкновение различных голосов, мировоззрений и стилей было нормой. Бахтин подчеркивал, что произведение искусства – это не монолог автора, а диалог между автором, героем, читателем и культурой в целом. Ключевым примером может служить интерпретация Достоевского у Бахтина. Достоевский, по Бахтину, не навязывает читателю свою точку зрения, а предоставляет героям свободу голоса, позволяя им вступать в конфликт друг с другом и с самим автором. Эта полифония голосов формирует сознание читателя, заставляя его активно участвовать в создании смысла, а не просто потреблять готовый продукт. Влияние этой

идеи на формирование субъектности выражается в том, что читатель (зритель, слушатель) перестает быть пассивным наблюдателем, а становится активным участником диалога, формирующим собственное понимание мира через взаимодействие с текстом/произведением искусства.

- Теургическая роль искусства в философии русских символистов: Символисты, в отличие от акмеистов и футуристов, верили в преобразующую силу искусства, способного изменить мир. Они видели в художнике не просто ремесленника или творца, а теурга, мага, способного через искусство соединить земное и небесное, преобразить реальность и приблизить наступление нового, духовного мира.
- Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус: Проповедовали идею "нового религиозного сознания", считая, что искусство должно стать мостом между религией и жизнью, способствуя преображению человечества. Гиппиус, например, в своих стихах и прозе стремилась к выражению религиозного чувства через эротику и декаданс, считая, что именно в преодолении границ дозволенного можно прийти к новому духовному опыту.
- Андрей Белый: В своих романах, таких как "Петербург", пытался создать синтез науки, философии и искусства, видя в этом путь к постижению космических тайн и преображению человеческого сознания. Его эксперименты с ритмом и звуком в прозе были направлены на то, чтобы воздействовать на читателя на подсознательном уровне, вызывая мистические переживания.
- Вячеслав Иванов: Разрабатывал концепцию "соборности" и "мистериального искусства", считая, что искусство должно объединять людей в общем духовном переживании. Он мечтал о создании нового театра, в котором зрители стали бы активными участниками мистерии, переживая катарсис и преображаясь духовно.

Для символистов искусство – это не просто отражение мира, а инструмент его преображения. Вера в теургическую роль искусства формировалась у символистов особое мировоззрение, в котором художник – это не просто творец, а пророк, мессия, способный вести человечество к новому духовному горизонту. Эта убежденность, в свою очередь, оказывала влияние на их творчество, заставляя их искать новые формы и методы выражения, способные воздействовать на сознание и подсознание читателя/зрителя. Идея теургии стимулировала активное формирование субъектности, поскольку художник, чувствуя себя ответственным за будущее мира, активно воздействовал на окружающую его реальность через свое искусство, стремясь изменить сознание людей и привести их к новому духовному опыту.

В эстетических теориях 1880–90-х годов подчеркивается не просто отражательная, но активная, преобразующая роль художественного творчества.

Заключение

Аксиологическая трансформация русской культуры в «Серебряном веке» представляет собой сложный и многогранный процесс, в котором искусство играло роль активного субъекта и катализатора социальных изменений. Анализ этого процесса позволяет лучше понять механизмы формирования общественного сознания, а также роль искусства в формировании новых ценностных ориентиров и социальных идеалов. Дальнейшее изучение этой темы требует комплексного подхода, учитывающего различные аспекты художественной практики, социальной рецепции и интеллектуальной истории.

Библиография

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Советский писатель, 1963. – 318 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://vk.com/wall-23917748_41327?ysclid=m8x8pt38v184815878 EDN: VQMUQJ.
2. Гаршин В. М. Сочинения. М., Л., 1963. – 448 с. – Текст: непосредственный.
3. Добролюбов Н. А. Что такое обломовщина? // Собрание сочинений в 9 томах. Т. 4. М., 1962. – Текст: непосредственный.
4. Кантор К. М. Двойственная природа художественного творчества. Москва: Искусство, 1986. – 240 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [quot_Krushenie_kumirov_quot ili_Odolenie_soblaznov_pdf.pdf](http://www.kniga.org/quot_Krushenie_kumirov_quot ili_Odolenie_soblaznov_pdf.pdf).
5. Кондаков Б. В. Очерки истории русской культуры: Учебное пособие // Б. В. Кондаков. – Пермь: Изд-во ПОИПКРО, 1995. – 86 с. – Текст: непосредственный.
6. Короленко В. Г. О литературе. М., 1957. – 715 с. – Текст: непосредственный.
7. Короленко В. Г. Полное собрание сочинений: СПб, 1914. Т. II. – Текст: непосредственный.
8. Короленко В. Г. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1956. Т. – Текст: непосредственный.
9. Мордовцев Д. А. Что есть истина? // Цит. по: Стасов В. В. Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. М., 1904. – 411 с. – Текст: непосредственный.
10. Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития: литературно-эстетические работы разных лет. Москва: Искусство, 1990. – 604 с. – Текст: непосредственный.
11. Сарабьянов Д. В. История русского искусства второй половины XIX века: Курс лекции. М., 1989. – Текст: непосредственный.
12. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.
13. Стасов В. В. Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. М., 1904. – 411 с. – Текст: непосредственный. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01004424494?page=1&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 31.03.2025).
14. Федоров Н. Ф. Искусство, его смысл и значение // Федоров Н. Ф. Сочинения: в 4 томах. Москва, 1995. Т. II. с. 227.
15. Шелгунов Н. В. Очерки русской жизни // Сочинения: В 3 т. 3-е изд. СПб, 1904. – Текст: непосредственный.
16. Шах-Азизова Т. Реальность и фантазия ("Снегурочка" А. Н. Островского и ее судьба в русской истории последней трети XIX и начала XX в.) // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века. Идейные принципы. Структурные особенности. М., 1982. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_001551360/ (дата обращения: 31.03.2025).

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 «Философия и культура» статье, поскольку он заявлен автором в заголовке несколько путано («Аксиологическая трансформация русской культуры в "Серебряном веке": искусство как субъект и катализатор социальных изменений»), можно выделить с оперой на формально-логическую редукцию смысла высказывания и определить как искусство Серебряного века, которое рассматривается (в объекте) в историческом процессе аксиологической трансформации русской культуры на рубеже XIX-XX вв. Но ввиду

отсутствия разъяснений автора соотношения объекта и предмета исследовательского интереса, такая трактовка объекта и предмета исследования остается домыслом рецензента. Что, в свою очередь, оставляет и читателю широкое поле для собственных трактовок того, что именно интересует автора. Подобная неопределенность подрывает доверие к исследованию и не исключает вероятность того, что и сам автор не определился в том, что именно он изучает. В такой ситуации вполне уместны сомнения в достижении автором сколько-нибудь значимого для науки или философии результата: если исследуемая часть объективной реальности (объект исследования) и её слабо изученный элемент (предмет исследования) четко и конкретно не определены в рамках методической организации исследования, то и результат такого изучения будет неопределенным.

Описанная методическая неясность в организации исследования ведет к существенным затруднениям в понимании хода авторских рассуждений. И все же, предполагая возможность доработки автором представленного материала до необходимого для публикации в авторитетном научном журнале теоретического уровня, рецензент попытается высказаться по существу отдельных авторских интуиций.

Во-первых, нет необходимости интуитивно предполагать наличие аксиологической трансформации русской культуры на рубеже XIX-XX вв. Можно привести конкретные примеры подобной трансформации, чтобы феноменологически зафиксировать отмеченную трансформацию и её исторический процессуальный характер (к примеру, достаточно сопоставить нравственно-этическую цельность литературного героя в творчестве А. С. Пушкина или И. С. Тургенева с исканиями персонажей в литературе Серебряного века, но для этого следует четко определить водораздел Золотого и Серебряного веков с опорой на уже опубликованные коллегами исследования: см., к примеру, работы И. В. Калус и др.). Четкое определение исторических границ объекта исследования (например, исторического процесса аксиологической трансформации русской культуры на рубеже XIX-XX вв.) и его сущностной характеристики (трансформация или эволюция? Это ведь разные по сути процессы) позволит уточнить и предмет исследования.

Во-вторых, автор высказывает оригинальную мысль о том, что в искусстве Серебряного века происходила конвергенция «ценностей культуры, что, — по мнению автора, — несомненно является отечественным аксиологическим феноменом». Рецензент придерживается иного мнения, отмечая, что процессы иного (дивергентного) характера более ярко выражены в столкновении эстетических, этических и политических взглядов и парадигм развития на рубеже XIX-XX вв. Но автор вправе отстаивать собственную позицию, тем более что вполне логично предполагать в искусстве и культуре России рубежа XIX-XX вв. столкновение этих двух противоположных тенденций развития (конвергенция и дивергенция). Соответственно, если автора в качестве предмета исследования интересуют конвергентные процессы, то следует их противопоставить дивергентным и не валить все в кучу, как безосновательно представлено в статье сейчас, а привести конкретные аргументы в пользу своей точки зрения.

В-третьих, на взгляд рецензента, автору следует опереться на какие-нибудь хорошо известные методологические принципы анализа роли искусства в социальных или социокультурных процессах, которые можно, к примеру, вывести из позиций перечисленных автором теоретиков (Бахтин, Ломан, Сорокин). Это замечание касается слабой проработки методологии исследования: следует четко разграничить цель исследования, познавательные задачи и методы их решения, включая приемы анализа эмпирического материала.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «каждая цивилизация находилась

в поиске тех сил и возможностей, с помощью которых можно было преобразовывать или улучшать настоящее», поэтому «искусство, укорененное в культурном поле, предстает как преобразующая сила, способная не только украшать и вдохновлять, но и давать инструменты для изменения мира». Тезис, по существу, восходит к эстетике Аристотеля (см. «Поэтика»). По мнению рецензента, для раскрытия выбранной темы важно отметить, чем именно отличается эстетика Серебряного века от классики, чтобы стала ясна позиция автора.

Научная новизна исследования выражена в представленном на рецензирование материале путано: вроде бы присутствуют некоторые оригинальные интуиции автора, но сам автор на них не останавливается и не приводит достаточных аргументов в пользу своей позиции. В частности, так и осталось неясно, чем аксиологические конвергентные процессы искусства Серебряного века отличаются от аксиологической дивергенции. Стиль тексте в целом научный, но изобилует множеством оформительских недочетов: нарушены редакционные рекомендации по оформлению упомянутых годов и веков, кавычек и сносок на литературу (см. https://nbpublish.com/fkmag/info_106.html).

Структура статьи не соответствует логике изложения результатов научного исследования: в вводной части статьи не представлена методология и методика (программа исследования), в аналитической части сложно выделить отдельные решаемые научно-познавательные задачи и результаты их решения, в результате автору не на что опереться в итоговом выводе.

Библиография в целом отражает и теоретическую фундированность, и эпистолярные источники, и фрагменты теоретических дискуссий выбранной автором проблемной области, что, к сожалению, не нашло достаточного освещения в статье.

Апелляцию автора к оппонентам сложно считать корректной: вместо отстаивания собственной позиции в дискуссиях с коллегами, автор пытается транслировать исключительно свои представления, что ведет, как правило, к заблуждению.

Выбранная автором тема исследования представляет интерес для читательской аудитории, но автору следует лучше организовать текст, в полной мере задействовав методические функции разделов научной статьи с опорой на высказанные рецензентом замечания.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

В журнал «Философия и культура» автор представил свою статью «Аксиологическая трансформация русской культуры на рубеже XIX-XX веков: конвергенция и дивергенция в искусстве "Серебряного века"», в которой проведен анализ специфики изменения системы ценностей российского общества периода конца XIX – начала XX века.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что изменение системы ценностей влечет за собой трансформацию мировоззрения, художественных идеалов и творческих методов, что позволяет характеризовать "Серебряный век" не просто как продолжение "Золотого", а как качественно новый этап в развитии русской культуры, характеризующийся собственным уникальным набором ценностей и творческих установок. Аксиологическая трансформация русской культуры в «Серебряном веке» представляет собой сложный и многогранный процесс, в котором искусство играло роль активного субъекта и катализатора социальных изменений. Анализ этого процесса позволил автору лучше понять механизмы формирования общественного сознания, а также роль искусства в формировании новых ценностных ориентиров и социальных

идеалов.

Актуальность работы обусловлена необходимостью формирования и закрепления в обществе нравственных ориентиров и сохранения и поддержания культурного наследия в условиях сложной политической и социокультурной ситуации XXI века.

Соответственно, целью работы является выявление механизмов влияния искусства на фундаментальные ценности русской культуры в этот период. В частности, автором рассматривается вопрос о роли искусства «Серебряного века» в изменении системы ценностей. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: определение исторических границ и сущностной характеристики аксиологической трансформации русской культуры на рубеже XIX-XX вв., выявление конкретных примеров аксиологической трансформации, отраженных в искусстве «Серебряного века», анализ конвергентных и дивергентных процессов в искусстве «Серебряного века», определение роли искусства как субъекта и катализатора социальных изменений в рассматриваемый период.

Методологической базой исследования выступил комплексный подход, включающий историко-культурный, аксиологический и компаративный анализ. Теоретическим обоснованием автору послужили труды таких классиков философской мысли как М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, П.А. Сорокин, Соловьев В.С. и др. Эмпирическим материалом автору послужили произведения представителей российской культуры и труды мыслителей периода конца XIX – начала XX века.

На основе анализа научной разработанности проблематики автор приходит к заключению, что вопросами роли искусства и культуры в процессе культурной преемственности занимались многие известные мыслители. Научная новизна данного исследования заключается в том, что "Серебряный век" рассматривается как исторический пример, позволяющий выявить механизмы влияния искусства на фундаментальные ценности.

На основе сравнительного анализа произведений автор проводит обзор смены аксиологической доминанты в культуре от «Золотого» к «Серебряному» веку. Им отмечено, что в отличие от «золотого века», где преобладали идеалы гражданственности и служения обществу, в «серебряном веке» на первый план выходят вопросы индивидуального бытия, духовных поисков и эстетических переживаний. Происходит смещение акцентов с рационального на иррациональное, с социального на индивидуальное. Эту трансформацию автор связывает с кризисом традиционных ценностей, ростом индивидуализма и усилением религиозных и мистических настроений в обществе. Социально-ориентированная проблематика, свойственная классическим вопросам «Кто виноват?», «Что делать?», «Кому на Руси жить хорошо?», уступает место экзистенциальным запросам о смысле существования, выраженным в вопросах «Куда ж нам плыть?» и «Зачем?», «Чем люди живы?». Как отмечает автор, изменение системы ценностей влечет за собой трансформацию мировоззрения, художественных идеалов и творческих методов, что позволяет рассматривать "Серебряный век" не просто как продолжение "Золотого", а как качественно новый этап в развитии русской культуры, характеризующийся собственным уникальным набором ценностей и творческих установок.

По мнению автора, Серебряный век отличается наличием противоречивых аксиологических установок и взглядов, поэтому при его изучении необходимо учитывать как конвергентные, так и дивергентные процессы в искусстве. Тенденция к конвергенции проявлялась в стремлении к синтезу искусств, в слиянии философии, религии и эстетики. Процессы дивергенции, выражавшиеся в острой полемике между различными направлениями и течениями (символизм, акмеизм, футуризм и др.). Каждое из этих направлений предлагало свою систему ценностей и свой взгляд на роль

искусства в обществе.

Особое внимание автор уделяет рассмотрению искусства не как эстетического социокультурного феномена, а как субъекта и катализатора социальных изменений. Искусство, по мнению автора, обладает огромным потенциалом для формирования общественного сознания и ценностных ориентаций. Однако, этот потенциал может быть реализован только в том случае, если общество осознает и ценит аксиологическую роль искусства, поддерживая свободу творчества и критическое осмысление художественных произведений.

В заключении автором представлен вывод, содержащий основные положения проведенного исследования.

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение роли искусства как действенного инструмента сохранения и развития духовных ценностей, формирования гуманистического мировоззрения представляет несомненный теоретический и практический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет довольно четкую, логически выстроенную структуру, способствующую полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список состоит из 16 источников, что является достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору было бы желательно оформить источники в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции и включить все труды, на которые он ссылается в тексте исследования.

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

Англоязычные метаданные

Yuan Xuefen's Yue Opera Creations: Between Tradition and Modernity

Wang Di

Postgraduate student; Department of Arts; Lomonosov Moscow State University

3 Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, 125009, Russia

✉ 302935735@qq.com



Abstract. This article analyzes the reforms carried out by the outstanding performer Yuan Xuefen in Chinese Yue opera and her reflections on the ways of developing the genre. From the moment Yuan Xuefen debuted as a leading actress in 1936, she acquired profound mastery in performing traditional Yue opera. She recorded the first gramophone record in the history of this opera with a woman in the leading role — Fang Yuniang Weeps at the Pagoda (《方玉娘哭塔》), which received a wide public response. Beginning in 1942, she turned to the search for ways to modernize traditional Yue opera, creating a series of classic characters, including Xianglin Sao (祥林嫂) in the play of the same name and Jidi (季娣) in the performance Love of Mountains and Rivers (《山河恋》). From the standpoint of the 21st century, in her career, Yuan Xuefen did not blindly adhere to established canons. She carried out innovative reforms in the areas of musical melodies, dramaturgy, and stage expression. The article uses a combination of literature analysis and historical narrative methods. The work is divided into three parts: the first part presents Yuan Xuefen's activities in the history of traditional Yue opera; the second part provides a detailed analysis of the reforms she conducted after 1942 to modernize traditional Yue opera; the third part considers the profound influence of her stage work on contemporary Yue opera art. The novelty of this study lies in the systematic integration of Yuan Xuefen's creative path, through which it was possible to identify specific mechanisms for synthesizing traditional elements of Yue opera with innovative approaches of that time in musical accompaniment, dramaturgy, scenography, and acting skills. The article also presents an integrative theoretical model that combines the traditional aesthetic foundations of Yue opera with Yuan Xuefen's innovative reformist approaches. The model demonstrates how the fusion of cultural heritage and innovative solutions in music, dramaturgy, and stage embodiment ensures the sustainable development of the genre and serves as a methodological basis for further research.

Keywords: dramaturgy, Chinese aesthetics, theatrical art, reform, modernization, traditional Chinese opera, Yue opera, Yuan Xuefen, stage performance, vocal schools

References (transliterated)

1. 沈伟民 [Shen' Veimin']. 袁雪芬演剧思想及其当下的意义 [Idei stsenicheskogo iskusstva Yuan' Syuefen' i ikh sovremennoe znachenie] // 上海艺术评论 [Shankhaiskoe khudozhestvennoe obozrenie]. – 2022. – № 6. – S. 27-30.
2. 卢哲, 唐含章, 李俊蓉 [Lu Chzhe, Tan Khan'chzhan, Li Tszyun'zhun]. 袁雪芬传记 [Biografiya Yuan' Syuefen'] // 中国文联出版社 [Izdatel'stvo Kitaiskoi federatsii literaturnykh i khudozhestvennykh krugov]. – 2018. – S. 48, 245-283.
3. 兰迪 [Lan' Di]. 此生只为越剧生 [Vsyu zhizn' – lish' vo imya Yue opery] // 上海锦绣文章出版社 [Izdatel'stvo "Tszin'syu Ven'chzhan"]. – 2010. – S. 171-181.

4. 袁雪芬 [Yuan' Syuefen']. 求索人生艺术的真谛--袁雪芬自述 [V poiskakh istinnogo smysla zhizni i iskusstva: avtobiografiya Yuan' Syuefen'] // 上海辞书出版社 [Shankhaiskoe slovarnoe izdatel'stvo]. – 2002. – S. 5.
5. 蒋中崎 [Tszyan Uzhuntsi]. 论袁雪芬对中国越剧的贡献 [O vklade Yuan' Syuefen' v kitaiskuyu Yue operu] // 音乐文化研究 [Issledovaniya muzykal'noi kul'tury]. – 2023. – № 1. – S. 7-18, 3.
6. 茅威涛 [Mao Veitao]. 为越剧续写辉煌光 [Prodolzhaya pisat' slavu Yue opery] // 光明日报 [Guanmin zhibao]. – 2022. – S. 16.
7. 高义龙 [Gao Ilon]. 袁雪芬的艺术道路 [Tvorcheskii put' Yuan' Syuefen'] // 上海文艺出版社 [Izdatel'stvo literatury i iskusstva Shankhaya]. – 1984. – S. 174.
8. 钱法成 [Tsyang Fachen]. 中国越剧 [Kitaiskaya Yue opera] // 浙江人民出版社 [Zhetszyanskoe narodnoe izdatel'stvo]. – 1989. – S. 17.
9. 宇锦 [Yui Tszin']. 袁雪芬和越剧艺术 [Yuan' Syuefen' i iskusstvo Yue opery] // 秘书 [Zhurnal "Mi Shu"]. – 2011. – № 4. – S. 41-44.
10. 戴平 [Dai Pin]. 袁雪芬:越剧男女合演的开拓者和践行者 [Yuan' Syuefen': pioner i praktik sovmestnogo ispolneniya muzhchin i zhenshchin v Yue-opere] // 上海艺术评论 [Shankhaiskoe khudozhestvennoe obozrenie]. – 2022. – № 6. – S. 19-22.
11. Zhao Y., Sornyai P. The Vocal Style of Yue Opera in Shaoxing, Zhejiang Province, China [Elektronnyi resurs] // Mahasarakham University. 2019. – URL: <http://202.28.34.124/dspace/handle123456789/2217> (Data obrashcheniya: 08.04.2025).
12. Li Yubin. Traditsionnaya pekinskaya opera i yanbansi: Opyt sravnitel'nogo analiza // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi. 2022.
13. Men Yaoyui. Razvitie opernogo iskusstva v Kitae: k voprosu o vliyanii regional'nykh traditsionnykh form // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. 2022. – № 2 (85). – S. 128-134. – DOI: 10.24412/2070-075X-2022-2-128-134.
14. IOVENE, P. Chinese Operas on Stage and Screen: A Short Introduction // The Opera Quarterly. – 2010. – Vol. 26, Issue 2-3 (Spring-Summer). – P. 181-199. – DOI: 10.1093/oq/kbq028. – Published: 16 August 2010.

Color antithesis as one of the main semantic concepts of Terrence Malick's film «Days of Heaven»

Bykova Natalia Ivanovna

PhD in Pedagogy

Associate Professor; Department of Directing and Choreography, Omsk State University named after F.M. Dostoevsky

Office 313, Krasny Put St., 36, Omsk, 644116, Russia

 bukovani@mail.ru



Abstract. The subject of the study is the color scheme, in particular the color antithesis, of Terrence Malick's film «Days of Heaven». The color palette of the film by Terrence Malick, a little-known director at the time of the film's release, caused mixed reviews, both positive and critical. First of all, the work interested the professional jury and viewers with its aesthetic side, so you can still find the opinion that the film «Days of Heaven» is one of the most beautiful in world cinema. The aesthetics of the film, indeed, cannot fail to interest in the originality of the artistic solution. It is important to note that the visual series of the film also performs a conceptually significant task. The object of the study is color as a meaning-forming

concept. Color plays a vital role in all spheres of human life, but in the visual arts it often acts as one of the most important components of the artistic solution, on which the basic understanding of the concept and idea of the entire work depends. The main research methods are analytical and comparative-historical. The perception of color and conceptual approaches to the coloristic solution of the film «Days of Heaven», are analyzed. The comparative historical approach is manifested through intertextuality and significant allusions. Terrence Malick's film may be of interest to a modern Russian viewer not only from an aesthetic point of view, but also due to the fact that it raises topical issues of the confrontation between man and nature and touches upon a whole range of social problems that America faced at the beginning of the 20th century. The scientific novelty of the article lies in the study of the main conceptual idea of the film, which follows from the color antithesis, which has practically not been studied by art historians.

Keywords: antithesis, Days of Heaven, T. Malick, meaning-forming concept, visual-figurative series, pictorial solution, artistic technique, coloristic solution, color symbolism, image of the hero

References (transliterated)

1. Erofeeva K. L. Vladimir Solov'ev o naznachenii iskusstva: aktual'nye aspekty // Interaktivnaya nauka. 2020. № 4 (50). S. 11-17. DOI: 10.21661/r-530868. EDN: UNMLWP.
2. Terrence Malick: Hollywood's poet returns. URL: <https://www.telegraph.co.uk/>.
3. Tucker Thomas, Kendall Stuart. Terrence Malick: film and philosophy. Bloomsbury Academic, 2011. 240 s.
4. Gete I. V. K ucheniyu o tsvete (khromatika) // Gete I. V. Izbrannye sochineniya po estestvoznaniiyu / Perevod I. I. Kanaeva. L.: AN SSSR, 1957. S. 101-139.
5. Kandinskii V. O dukhovnom v iskusstve / Perevod A. Lisovskogo. N'yu-Iork: Mezhdunarodnoe literaturnoe sodruzhestvo, 1967. 160 s.
6. Misek R. Chromatic Cinema: A History of Screen Color. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010. 227 p.
7. Wells A. The Use of Colour in Cinematography: Storytelling & Genre. SAE Institute Oxford, 2015. 74 p.
8. Mikheeva Yu. V. Sinii tsvetovzvuk v fil'me: iz glubiny k svetu // Khudozhestvennaya kul'tura. 2022. № 3. S. 308-335. DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-308-335. EDN: JURQKQ.
9. Poznin V. F. Tsvet kak element dramaturgii fil'ma // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie. 2021. T. 11. Vyp. № 3. S. 410-436. DOI: 10.21638/spbu15.2021.304. EDN: FAYOLN.
10. Bykova N.I. Tsvet kak smysloobrazuyushchii kontsept fil'ma Chzhana Imou «Geroi» // Filosofiya i kul'tura. 2023. № 5. S. 74-86. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.5.40814 EDN: QDQKFE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40814
11. Bykova N.I. Koloristicheskoe reshenie fil'ma Bernardo Bertoluchchi «Poslednii imperator» // Filosofiya i kul'tura. 2023. № 6. S. 89-102. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.6.43442 EDN: HHAOSE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43442
12. Chirimuuta M., Kingdom F. A. The Uses of Colour Vision: Ornamental, Practical, and Theoretical // Minds & Machines. 2015. T. 25. № 2. S. 213-229. DOI: 10.1007/s11023-015-9364-z. EDN: UVMKWT.

13. Bykova N.I. Ambivalentnost' vospriyatiya tsvetovoi palityry v romane F. S. Fitsdheral'da «Velikii Getsbi» i koloristicheskogo resheniya v odnoimennyykh ekranizatsiyakh // Filosofiya i kul'tura. 2024. № 4. S. 45-62. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.4.70458 EDN: VTCAIZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70458
14. Tarkovskii A. A. Uroki rezhissury: uchebnoe posobie. M., 1993. 93 s.
15. Bykova N. I. Osnovy teorii kino: v 3 ch. Chast' 2. Omsk: Izd-vo Om. gos. un-ta, 2018. 160 s.
16. Lotman Yu. M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Tallin, 1973. 138 s.
17. Bezenkova M.V. Stanovlenie kanonicheskikh elementov v rossiiskom kinematografie pervogo desyatiletija XXI veka // Chelovek i kul'tura. 2019. № 4. S. 26-37. DOI: 10.25136/2409-8744.2019.4.30506 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30506
18. Aspandiyrqazy Ch., Chesnova O. A. Otrazhenie real'nosti v aspekte ontologicheskikh kontseptsii v mirovom kino // Arts Academy. 2024. № 2. S. 29-56.

Ecofeminism in the "Tao Te Ching": Natural Symbolism, Gender Critique, and Cultural Reinterpretation

Liu Taoran

Postgraduate student, Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University
Russia, St. Petersburg, Vasileostrovsky district, 11th line, house 34/47, room 21.

✉ st108348@student.spbu.ru



Abstract. This study explores the philosophical and cultural representation of the feminine principle in Laozi's Dao De Jing from an interdisciplinary perspective that integrates feminist theory of alterity and ecofeminism. Special attention is paid to the analysis of gendered symbolism—such as the motifs of mother, female, and softness—and their philosophical significance within Daoist thought. The research aims to uncover the hidden mechanisms of symbolic elevation and simultaneous marginalization of the feminine, as well as to examine how such symbolism informs conceptions of subjectivity, nature, and power. The study seeks to interpret feminine imagery not merely as rhetorical devices, but as essential elements of the ontological and ethical model proposed by Laozi. Employing an interdisciplinary methodology, the work combines textual analysis of the Dao De Jing with tools from feminist philosophy, hermeneutics, and comparative cultural studies. The scientific novelty of this research lies in the fact that it presents, for the first time, a comprehensive analysis of the Dao De Jing through the lens of feminist theory of otherness and ecofeminism, focusing on gendered symbolism and the philosophical meaning of the feminine. The study demonstrates that feminine imagery in Daoist thought performs not only metaphorical but also ontological functions, offering an alternative model of power based on fluidity, softness, and the capacity to sustain harmony. At the same time, it reveals an internal contradiction between the symbolic exaltation of the feminine principle and the actual exclusion of women as historical subjects. The conclusion underscores the need for a critical reevaluation of such imagery from an intercultural perspective and highlights its potential for shaping a new ethic of nonviolence, interconnectedness, and equality.

Keywords: Cultural intertextuality, Maternal Metaphor, Non-dualistic Ontology, Nature and

Gender, Patriarchy Critique, Gender Symbolism, Ecofeminism, Taoist thought, Laozi, Dao De Jing

References (transliterated)

1. Torchinov E. A. Daosizm: opyt istoriko-religiovedcheskogo opisaniya. SPb.: Andreev i synov'ya, 1993. 309 s.
2. Luk'yanov A. E. Nachalo drevnekitaiskoi filosofii: "I tszin", "Dao de tszin", "Lun' yui": perevod s drevnekitaiskogo. M.: Radiks, 1994. 113 s. EDN: ZNXJBE.
3. Chzhan Ts. Laotszy - pervyi feminist v istorii chelovechestva? Zhenskie cherty v "Dao de tszin" v perspektive tela i Puti // Vestnik Severo-Zapadnogo universiteta. Seriya: filosofiya i obshchestvennye nauki. 2010. № 4. S. 13-20.
4. Khe P. Gendernaya kontseptsiya i obraz zhenstvennosti v "Dao de tszin" // Ezhekvartal'nyi zhurnal po gendernomu ravenstvu v obrazovanii. 2021. № 1. S. 78-84.
5. Lyu S. Problemy interpretatsii zhenskikh metafor v "Dao de tszin" // Sbornik kitaiskoi literatury i filosofii Instituta Siniki. 2003. № 23. S. 186-203.
6. Irigare L. Mezhdu Vostokom i Zapadom: ot unikal'nosti k soobshchestvu. N'yu-Iork: Izdatel'stvo Kolumbiiskogo universiteta, 2002. 208 s.
7. Vei Ts. Put' in': kitaiskaya konstruktsiya ekofeminizma v mezhkul'turnom kontekste // Mezhdistsiplinarnye issledovaniya v literature i okruzhayushchey srede. 2014. T. 21, № 4. S. 749-765.
8. Khu F. Obshchaya teoriya daosizma. Pekin: Izdatel'stvo obshchestvennykh nauk, 2004. 506 s.
9. Sallekh A. Ekofeministskaya strategiya: politika sokhraneniya zhizni na Zemle // Diskurs-Pi. 2022. T. 19, № 1. S. 62-83. DOI: 10.17506/18179568_2022_19_1_62. EDN: YHDRJA.
10. Karson R. Bezmolvnaya vesna. M.: Progress, 1965. 216 s.
11. d'Obonn F. Feminizm ili smert': kak zhenskoe dvizhenie mozhet spasti planetu. London: Verso, 2022. 352 s.
12. Yui Ts. Zhenstvennost' v daoskoi filosofii i ee sovremennoe znachenie // Zhurnal Shan'dunskogo zhenskogo kolledzha. 2004. № 3. S. 50-53.
13. Van B. Kommentarii k "Dao de tszin" Laotszy / pod red. Lu Yuili. Pekin: Chzhunkhua shutszyui, 2011. 217 s.
14. Aleshchenko I. G. Gendernaya asimmetriya v obshchestve: sotsial'no-filosofskii analiz // Mirovozzrencheskie osnovaniya kul'tury sovremennoi Rossii: sb. nauch. tr. XIII Mezhdunar. nauch. konf., Magnitogorsk, 19-20 maya 2022 g. / pod red. V. A. Zhilinoi. Magnitogorsk: Magnitogorskii gosudarstvennyi tekhnicheskii universitet im. G. I. Nosova, 2022. S. 158-165. EDN: VPYRYQ.
15. Kovalev Yu. Yu., Yakovleva P. S. Gender i ustoichivost': evolyutsiya diskursa i feministeskaya kritika kontseptsii ustoichivogo razvitiya // Iстория i современное мицропозиционирование. 2020. T. 2, № 4. S. 32-42. DOI: 10.33693/2658-4654-2020-2-4-32-42. EDN: JHCCPH.
16. Plamvud V. Feminizm i gospodstvo nad prirodoi. London: Rutledzh, 1993. 250 s.
17. Shiva V. Ostavat'sya v zhivykh: zhenshchiny, ekologiya i razvitiye. London: Zed Buks, 1989. 233 s.
18. Shiva V., Mis M. Ekofeminizm. London: Blumsberi, 2014. 430 s.
19. Uorren K. Sila i obeshchanie ekologicheskogo feminizma // Ekologicheskaya etika. 1990. T. 12, № 2. S. 125-146.

20. Merchant K. Zabota o Zemle: zhenshchiny i okruzhayushchaya sreda. London: Rutledzh, 2014. 280 s.
21. Akhmedova E. G., Surkeeva D. B., Turgunbaeva B. Zh. Gender i okruzhayushchaya sreda // Zhurnal Oshskogo gosudarstvennogo universiteta. Khimiya. Biologiya. Geografiya. 2024. № 1(4). S. 148-158.
22. Gu L. O blizosti daoskoi mysli i ekofeminizma // Zhurnal Mudan'tszyanskogo universiteta. 2017. № 7. S. 103-105.
23. Plamvud V. Feminizm i gospodstvo nad prirodoi. London: Rutledzh, 1993. 250 s.
24. Gaard G. Zhivye vzaimosvyazi s zhivotnymi i prirodoi // Ekofeminizm: zhenshchiny, zhivotnye, priroda / pod red. G. Gaard. Filadel'fiya: Universitet Templ, 1993. 342 s.

Personal identity: between subjectivity and objectivity

Babich Vladimir Vladimirovich □

PhD in Philosophy

Associate Professor; Department of History and Philosophy of Science; Tomsk State Pedagogical University

634061, Russia, Tomsk region, Tomsk, Kievskaya str., 60

✉ v.v.babich@gmail.com

Abstract. The problem of personal identity in contemporary anxiety and debates caused by the influence of the scientific building on human nature is considered. The question is analyzed: can the rapidly accumulating scientific knowledge about the brain and the ability to manipulate biological phenomena of human nature, which affects our sense of self. The presented analysis is based on the findings of Paul Ricoeur's "narrative identity" and the "convergence hypothesis" of the financial inspector. The problem of identity of the result from the position of the external growth of the first and third persons. If the growth of the first person is associated with the qualitative chemical experience of the reflection of human light (phenomenological experience of the "I"), then the growth of the third person involves the use of naturalistic methods for describing the illumination of the "I". Which raises the question of the compatibility of "subjectivity" based on free will and personal experience of self-perception, with the "objectivity" of human light, which is recorded through a naturalistic description of the physical aspect of the "I", which is an impersonal determination of causes and effects within which a person is only a "thing among things". The conclusion is formed that reductionism does not allow to explicate, and thus properly understand, the dynamic, narrative, active, heterogeneous and dialectical (essentially conflictual) nature of personality, which forms the requirements for the construction of a holistic theory of the identity of the "I". It is argued that ensuring the preservation of individual identity provides three continuities: embodied existence, psychological connectedness and cultural continuity. As a "sketch" on the way to the formation of a holistic model of the "I", a representation of individual identity through a dialectical spiral is presented.

Keywords: reductionism, third person perspective, first person perspective, holism, convergence, narrative identity, personality, phenomenological experience, embodiment, subjectivity

References (transliterated)

1. Strawson G. Selves: An Essay in Revisionary Metaphysics. Oxford Univ. Press, 2009.

2. Krasnova T.I. Sub"ektivnost' – Modal'nost' (materialy aktivnoi grammatiki). SPb.: Izd-vo SPbGUEF, 2002.
3. Olson E. T. There is no problem of the self // Journal of Consciousness Studies. 1998. T. 5. №. 5-6. Pp. 645-657.
4. Velichkovskii B. M. Mezhdistsiplinarnye issledovaniya soznaniya: ot homo economicus k homo cognitivus // Forsait. – 2007. T. 1. №. 4. S. 32-35.
5. Borzenkov V. G., Yudin B. G. Chelovek kak ob"ekt kompleksnogo, mezhdistsiplinarnogo issledovaniya: metodologicheskie aspekty // Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo. – 2002. – T. 4. №. 3-4. S. 10-36.
6. Brown S.R. Subjectivity in the human sciences // The Psychological Record. 2019. T. 69. №. 4. – Pp. 565-579.
7. Blazhennyi Avgustin. Tvoreniya v 4 t. Sankt-Peterburg: Aleteiya; Kiev: UTsIMM-press. T. 1: Ob istinnoi religii. 2000.
8. Riker P. Ya - sam kak drugoi / Per. s frants. M.: Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury, 2008.
9. Shan'shan' Ch. Protsess poiska real'nosti v rasskazakh Ag Bitova 1960-kh gg. // Vestnik Moskovskogo informatsionno-tehnologicheskogo universiteta – Moskovskogo arkhitekturno-stroitel'nogo instituta. 2023. № 2. S. 52-57.
10. Gushchina A.I. Problema poiska sebya i simvolika kontsepta "lestnitsa" v romane bernkharda shlinka "zhenschchina na lestnitse" // Uspekhi sovremennoi nauki i obrazovaniya. 2017. T. 3. № 5. S. 57-60.
11. Zelezinskaya N.S. Problema identichnosti geroya sovremennoj podrostkovoj romana // Vestnik Vologodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoricheskie i filologicheskie nauki. 2020. № 1(16). S. 66-70.
12. Parfit D. Reasons and Persons, 3rd edn. Oxford: Clarendon Press, 1987.
13. Didikin A. B. tozhdestvo lichnosti kak uslovie moral'noi i pravovoi otvetstvennosti // Oskii nauchnyi vestnik. Seriya «Obshchestvo. Istochnika. Sovremennost'». 2020. №. 3. S. 84-87.
14. Loginov E.V. Bonkhefferovskii fizikalizm Dmitriya Volkova: razmyshleniya o knige "Svoboda voli: illyuziya ili vozmozhnost'?" // Filosofiya. Zhurnal vysshei shkoly ekonomiki. 2019. T. 3. №. 3. S. 329-340.
15. Mal'kova T.P. Fizikalistskie modeli soznaniya: trudnosti issledovaniya i perspektivy resheniya psikhofizicheskoi problemy // Manuskript. 2016. №. 5(67). S. 122-128.
16. Kartashova A.A. Soznanie-telo: problema i podkhody // Covido ergo zoom: transformatsiya i tsifrovizatsiya obshchestva v sovremennoj realiyakh. 2021. S. 147-152.
17. Dennet D.S. Pochemu kazhdyyi iz nas yavlyaetsya novellistom // Voprosy filosofii. 2003. № 2. S. 121-130.
18. Volkov D.B. Preimushchestva narrativnogo podkhoda k probleme tozhdestva lichnosti // Filosofskii zhurnal. 2018. T. 11. № 3. S. 166-175.
19. Guseinov F.I. Metafizika telesnosti v tvorchestve Gabrielya Marselya // Sotsial'nogumanitarnye znaniya. 2015. № 8. S. 161-172.
20. Sanders T. Personal constructs of mind-body identity in people who experience medically unexplained symptoms // Journal of Constructivist Psychology. 2019. T. 32. №. 4. Pp. 408-423.
21. Ioas Kh. Kreativnost' deistviya / Per. s nem. SPb.: Aleteiya, 2005.
22. Riker P. Put' priznaniya: tri ocherka / Pol' Riker ; per. s fr.: I. I. Blauberger, I. S. Vdovina.

- Moskva: ROSSPEN, 2010.
23. Gevorkyan S.R. Problemno-konfliktnye situatsii i ekzistentsial'naya refleksiya lichnosti // Integratsiya obrazovaniya. 2005. №. 1-2. S. 143-147.
24. Chekushkina E.N., Rodina E.N., Mityaeva R.A. Rol' refleksii v preodolenii sotsial'nykh konfliktov // Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke. 2019. T. 8. №. 5A. S. 53-59.
25. Korsgaard C.M. The Sources of Normativity. The tanner lectures on human values. Cambridge University Press, 1992.
26. Chirva D.V. Kontsepsiya perspektivy pervogo litsa v epistemicheskem razlome ob"ektivnogo i sub"ektivnogo // Filosofskie nauki. 2013. №. 10. S. 63-70.
27. Gasparyan, D.E. The first-person perspective description error in naturalism // Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies. 2021. Vol. 37, №. 3. Pp. 403-415.
28. Nagel T. What is it like to be a bat? // The language and thought series. Harvard University Press. 1980. Pp. 159-168.
29. Metzinger T. Being no one. The self-model theory of subjectivity. Cambridge (MA). MIT Press, 2004.
30. Kościuczyk W. Do We Really Exist? Eastern Inspirations in Thomas Metzinger's Self-model Theory of Subjectivity // The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series. 2023. T. 18. №. 2. Pp. 35-50.
31. Rostova N.N. Problema cheloveka v sovremennoi filosofii. Prospekt, 2021.
32. Taylor C. Responsibility for self. In Rorty, A.O. (ed.) The Identities of Persons. 1976. Berkeley, CA and Los Angeles, CA: University of California Press, Pp. 281-299.
33. Taylor C. et al. Sources of the self: The making of the modern identity. Cambridge, MA. Harvard University Press, 2001.
34. Taylor C. How is Mechanism Conceivable? Human Agency and Language. New York: Cambridge University Press, 1985.
35. Kant I. Logika. Traktaty i pis'ma. M.: Nauka, 1980.
36. Aristotel'. Sochinenie: v 4-kh tomakh. M.: Mysl', 1983.
37. Fragmenty rannikh grecheskikh filosofov. Ch. 1. M.: Nauka, 1989.
38. Sedivi S., Nagel'. S. 12 vedushchikh filosofov sovremennosti / pod red. Kristofera Belshou, Geri Kempa; per. s angl. A. N. Anvaera. M.: AST, 2014.
39. Taylor C. Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1996.
40. Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta. M.: Eksmo, 2023.
41. Astashova N.D. "Kul'tura krizisa" i sovremennyyi gorod // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2020. №. 453. S. 47-53.
42. Emelin V.A. Ot neoluddizma k transgumanizmu: singulyarnost' i vertikal'nyi progress ili utrata identichnosti? // Filosofiya nauki i tekhniki. 2018. T. 23. №. 1. S. 103-115.
43. Farah M.J., Heberlein A. S. Personhood and neuroscience: Naturalizing or nihilating? // The American Journal of Bioethics. 2007. T. 7. №. 1. Pp. 37-48.

Ontogenesis of the unfinished and free individual – the ontological project of Gilbert Simondon

Abstract. The subject of this study is the ontological project of the brilliant French philosopher Gilbert Simondon (1924-1989), which consists of examining the individual through individuation in all spheres of reality: physical, biological, psychosocial (transindividual) and even technological. According to Simondon, the point is to use metaphysics to outline the ontological perspective of the individual's development on the path to individuation as a condition for the complete knowledge of reality. In addition, for Simondon, the theory of "individuation" comes from a relational meaning: this concept transforms a certain potentiality into a current reality. That is why this theory consists primarily in the ontogenesis of the individual as a problem of potential fiction: "more than one". The research methodology includes such general scientific approaches as the descriptive method, the categorization method, the method of analysis, observation and synthesis. It should be noted that this article has a search character and is aimed at understanding the individual as unique in relation to himself - unfinished, free and surpassing his being. Moreover, Simondon connects the idea of a free and self-overcoming individual with the concept of technology as a creator-inventor. It follows that technical activity can be considered as an introduction to the true essence and as a manifestation of creative initiative in the name of individual freedom. In conclusion, the author points out: freedom through technology does not mean belonging to a certain gender or being chosen. This is a life calling, since it is based on the readiness to meet the highest risk of death. At the same time, the feeling of freedom inherent in a technician not only imposes great responsibility on him, but also gives his actions a universal ethical value.

Keywords: hylomorphism, pre-individual reality, transduction, freedom, individuation, individual, technician, being, operation, ontogenesis

References (transliterated)

1. Simondon Zh. Individ i ego fiziko-biologicheskii genezis. M.: IOI, 2022. 484 s.
2. Svirskii Ya.I. Individuatsiya Zh. Simondona kak proekt printsipial'noi nezavershennosti indvida // Chelovek kak otkrytaya tselostnost'. Novosibirsk: Akademizdat, 2022. S. 295-305.
3. Simondon G. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Grenoble: Millon, 2005. 571 p.
4. Aubenque P. Le problème de l'être chez Aristote. Paris: PUF, 1962. 551 p.
5. Bergson H. Essai sur les données immédiates de la conscience. Paris: Félix Alcan, 1989. 182 p.
6. Bergson H. La pensée et le mouvant. Paris: Flammarion, 2014. 421 p.
7. Ivakhnenko E.N. Allagmatika Simondona vs dialektika Gegelya // Vestnik Moskovskogo universiteta. M., 2023. T. 47. № 6. S. 107-126.
8. Barthélémy J-H. Penser l'individuation. Simondon et la philosophie de la nature. Paris: L'Harmattan, 2005. 257 p.
9. Stigler B. Trevozhashchaya strannost' mysli i metafizika Penelopy // Psikhicheskaya i kollektivnaya individuatsiya. M.: IOI, 2023. S. 7-24.
10. Simondon G. Du mode d'existence des objets techniques. Paris: Aubier, 1958. 266 p.

11. Simondon G. *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: Presses universitaires de France, 1964. 304 p.
12. Simondon G. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989. 293 p.
13. Simondon G. *Cours sur la Perception (1964–1965)*. Paris: PUF, 2013. 416 p.
14. Simondon G. *Imagination et invention (1965–1966)*. Paris: PUF, 2014. 206 p.
15. Bergson H. *L'évolution créatrice*. Paris: PUF, 1991. 372 p.
16. Yankelevich V. *Smert'*. M.: Izdatel'stvo Literaturnogo instituta, 1999. 448 s.
17. Canguilhem G. *Machine and organism // Incorporations*. New York: Zone Books, 1992. P. 45–69.
18. Combes M. *Tentative d'ouverture d'une boîte noire. Ce que referme la 'question de la technique' // In Technique, monde, individuation. Heidegger, Simondon, Deleuze*. Hildesheim: Europaea Memoria, 2006. P. 75–98.
19. Simondon G. *On the Mode of Existence of Technical Objects*. Minneapolis: Univocal Publishing, 2017. 271 p.
20. Simondon G. *L'Invention dans les techniques. Cours et conférences*. Paris: Seuil, 2005. 347 p.

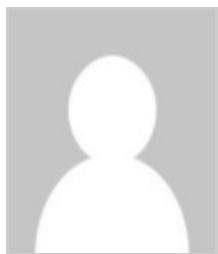
Analytical philosophy of law in the civil litigation: how to perform actions using words

Shliakhtin Nikita Dmitrievich

Leading specialist; Legal Protection Department; PJSC 'MOEK'

119311, Russia, Moscow, Stroiteley str., 6, room 3, sq. 23

✉ nik.shliakhtin@yandex.ru



Abstract. The subject of the study is the judicial process of the Russian Federation. The author considers the judicial procedure as a communicative model functioning according to the principles of request-response. Within the communicative model, there are certain rules of context, as well as rules for the performance of actions by the parties and their direct representatives. Such actions are carried out by the parties using words that have a certain form and are reflected in the case file. The analysis of speech acts, both written and oral, allowed the author to name individual legal facts according to the classification proposed by G.L.A. Hart. Speech acts used for philological analysis are a ubiquitous form of action in one's own interests or in the interests of the principal in the judicial process. The application of the communicative theory of law made it possible to find a method for changing the dynamics of the judicial process. The methodology of the work is a philological analysis of speech acts used by the parties in the judicial process, as well as a comparison of the result of the speech act with the material trace reflected in the procedural documents of the court case. The result of the work is a confirmation of the predominance of the principle of oral judicial process over the principle of writing, which is expressed in the special position of the audio protocol as a trace of procedural actions using words. The field of application of the research results is the judicial system of the Russian Federation, as a communicative system of requests and responses to conflict resolution. The novelty of the research is expressed in the application of philological and philosophical analysis to the communicative dispute resolution system, which allows us to conclude that the parties directly influence the judge during the trial and change the dynamics of the trial by performing actions using words. The author comes to the conclusion that each of the certain types of speech effects will be an independent legal fact,

and the necessary form of their fixation is audio recording of the court session.

Keywords: illocutionary force, ascriptive concepts, descriptive concepts, procedural legal facts, speech act, philosophy of language, communicative theory of law, analytical philosophy of law, arbitration procedure, Civil procedure

References (transliterated)

1. Ovcharenko A. V. Sochetanie printsipov ustnosti i pis'mennosti v grazhdanskom i arbitrazhnym protsessakh: avtoreferat dis. ... kand. yur. nauk: 12.00.15. Saratov: Sarat. gos. yurid. akad., 2013. S. 13. EDN: ZPCQXN.
2. Shlyakhtin N. D. O soderzhanii protsessual'nogo pravootnosheniya v kontekste kommunikativnogo podkhoda // Obrazovanie i pravo. 2024. № 11. S. 224. DOI: 10.24412/2076-1503-2024-11-222-226 EDN: CYGQMI.
3. Amosov S. M. Sudebnoe poznanie v arbitrazhnym protsesse: avtoref. dis. ... kand. yur. nauk: 12.00.15. M., 2004. S. 34. EDN: NHXCLX.
4. Vitgentshtein L. Logiko-filosofskii traktat // Vitgenshtein L. Izbrannye raboty / per. s nem. i angl. V. Rudneva. M.: Izdatel'skii dom "Territoriya budushchego", 2005. S. 76.
5. Krasavchikov O. A. Yuridicheskie fakty v grazhdanskom prave. M., 1958. S. 82.
6. Eliseikin P. F. Predmet i printsipy sovetskogo grazhdanskogo protsessual'nogo prava. Yaroslavl', 1974. S. 48.
7. Tul'chinskii G. L. Logika i teoriya argumentatsii: uchebnik dlya akademicheskogo bakalavriata. M., 2016. S. 27.
8. Vitgentshtein L. Logiko-filosofskii traktat // Vitgenshtein L. Izbrannye raboty. S. 38.
9. Ogleznev V. V. G. L. A. Khart i formirovanie analiticheskoi filosofii prava. Tomsk, 2012. S. 126. EDN: QSTQBJ.
10. Simpson A. W. B. The Analysis of Legal Concepts // Law Quarterly Review. 1965. Vol. 80. P. 535-558.
11. Ogleznev V. V. G. L. A. Khart i formirovanie analiticheskoi filosofii prava. Tomsk, 2012. S. 84. EDN: QSTQBJ.
12. Khart G. Ponyatie prava. SPb., 2007. S. 63.
13. Khart G. Ponyatie prava. SPb., 2007. S. 15-16.
14. Filosofiya yazyka / red.-sost. Dzh. R. Serl. M., 2010. C. 58.
15. Ryabinskaya N. S. Rech' kak sotsial'noe deistvie: osnovnye ponyatiya diskursivnogo analiza // Sotsiologicheskii zhurnal. 2002. № 4. S. 79. EDN: PZQKYT.
16. Ostin Dzh. L. Kak sovershat' deistvie pri pomoshchi slov // Ostin Dzh. Izbrannoe. M., 1999. S. 120.
17. Filosofiya yazyka / red.-sost. Dzh. R. Serl. M., 2010. C. 23.
18. Mel'nikov A. A. K problemam primenimosti teorii rechevykh aktov v diskussiyakh o svobode slova: o nekotorykh primerakh Dzhona Ostina // Filosofiya. Zhurnal Vysshei shkoly ekonomiki. 2022. T. 6. № 3. S. 299. DOI: 10.17323/2587-8719-2022-3-289-312 EDN: QMVKJJ.

K.-J. Verne (1714-1789) and the Landscape Painting in the Italian Art Scene

Agratina Elena Evgen'evna

PhD in Art History

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

21 Prechistenka Street, Moscow, 119034, Russia

✉ agratina_elena@mail.ru



Abstract. Among the representatives of the French artistic community in the second half of the 17th and 18th centuries, it became established tradition to complete one's education with a trip to Italy. The Paris Academy of Painting and Sculpture sent its scholars to Rome, while French patrons could send young painters to the Eternal City at their own expense, which was especially relevant for provincial masters. Such was the case for the Provençal landscape painter Claude-Joseph Vernet (1714–1789). However, he did not limit himself to the traditional educational voyage and spent nineteen years in Italy. The subject of this study is Vernet's work in relation to the characteristics of the development of the landscape genre in the Italian artistic environment. This includes his apprenticeship with masters living in Rome, his impressions from the works of past painters, and the professional environment of contemporary masters. Of course, the international nature of this environment is taken into account: the formation of the landscape genre in Italy was influenced not only by local, but primarily by French and also Flemish masters. The methodology of the research involves a combination of various methods used in art history and a sociological approach relevant to modern science. Although there are some studies in foreign scholarship dedicated to Vernet's time in Italy, they are not comprehensive. In the Russian-language academic space, works on Vernet's art in general are extremely rare, and regarding the Italian period, it remains almost completely overlooked by domestic researchers. This determines the relevance of this article, which is conceived as part of a two-part cycle that thoroughly investigates Vernet's stay and activities in Italy. The presented section examines for the first time in Russian how Vernet's dialogue was built with his predecessors and contemporaries, how professional experience was accumulated both in purely artistic and practical terms through familiarity with past works and personal communication with colleagues. The article reveals how Vernet's creative manner and career developed, as it was in Italy that his genre preferences were fully formed, his specialization in marine landscapes took shape, an individual style was established, and a circle of favored techniques and subjects was developed.

Keywords: artistic life, artistic connections, educational journeys, art education, marine landscape, landscape painting, painting of the 18th century, painting of the 17th century, art of Italy, exhibition activities

References (transliterated)

1. Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle : les Vernet / par Léon Lagrange, avec le texte des livres de raison. Paris: Librairie académique, 1864.
2. Marcel A. La jeunesse de Joseph Vernet, peintre de Marines // Mémoires de l'Académie de Vaucluse. Deuxième série. T. XV (1). Avignon: François Seguin, Imprimeur-éditeur, 1915. Pp. 2-44.
3. Ingersoll-Smouse F. Joseph Vernet, peintre de marine (1714–1789): étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son oeuvre peint, avec trois cent-cinquante-sept reproductions. V. 1-2. Paris: E. Bignou, 1926. – 315 p., 285 p.
4. Conisbee F. Salvator Rosa and Joseph Vernet // The Burlington Magazine. 1973. № CXV (115). Pp. 789-794.

5. Beck-Saiello E. Napoli e la Francia: i pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes. Roma: "L'ERMA" di BRETSCHNEIDER, 2010. – 296 p.
6. Guichard Ch. Les écritures ordinaires de Claude-Joseph Vernet : commandes et sociabilité d'un peintre au XVIIIe siècle // J.-P. Bardet, M. Cassan et F.-J. Ruggiu (dir.). Les Écrits du for privé: objets matériels, objets édités. Limoges: P.U. de Limoges, 2007. Pp. 231-244.
7. Wuhrmann S. Formes et fonctions de la famille dans les représentations de catastrophes naturelles au XVIIIe siècle: l'exemple de Claude-Joseph Vernet // Th.-W. Gaehtgens, D. Rabreau, M. Schieder, Ch. Michel (éds). L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle. Paris: Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2001. Pp. 403-424.
8. Deryabina E.V. Kartiny Zhozefa Verne v Ermitazhe. K istorii kollektssi // Zapadnoevropeiskoe iskusstvo XVIII veka. Publikatsii i issledovaniya. Sbornik statei. L.: Iskusstvo, 1987. S. 47-55.
9. Nemilova I.S. O trekh pozharakh Verne // Nemilova I.S. Zagadki starykh kartin. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1989. S. 83-93.
10. Sharnova E. "Peizazh vo vkuse Sal'vatora Rozy". Sal'vator Roza i frantsuzskii peizazh XVIII veka // Iskusstvoznanie. 2017. № 3. S. 122-145. EDN: YMMGPR.
11. Agratina E. Khudozhnik i zakazchik v Evrope XVIII veka: na primere peizazhista Zhozefa Verne (1714-1789) // Chelovecheskii kapital. 2023. № 1 (169). S. 20-29.
12. Théron M. Les ateliers de peinture et de sculpture des arsenaux en Provence en marge de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille // Rives méditerranéennes. 2018. № 56. Pp. 147-174. Online since 25 May 2019, connection on 15 March 2025. URL: <http://journals.openedition.org/rives/5430> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/rives.5430> (Data prosmotra 24.04. 2025).
13. Ginoux M.-Ch. Les écoles d'art à Toulon 1640-1887. Paris: Imp. Plon-Nourrit, 1887. – 42 p.
14. Michel O. La vie quotidienne des peintres à Rome au dix-huitième siècle // Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle. Recueil d'articles. Rome: École Française de Rome, 1996. Pp. 41-64.
15. Michel O. Adrien Manglard, peintre et collectionneur (1695-1760) // Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age, Temps modernes. 1981. Tome 93, № 2. Pp. 823-926.
16. Znamerovskaya T. Sal'vator Roza. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1972. – 29 c.
17. Galereya Uffitsi, ofitsial'nyi sait. URL: <https://www.uffizi.it/opere/salvator-rosa-marina-faro> (Data prosmotra 24.04. 2025).
18. Daniel' S.M. Kartina klassicheskoi epokhi. Problema kompozitsii v zapadnoevropeiskoi zhivopisi XVII veka. L.: Iskusstvo, 1986. – 199 c. EDN: QNIPGK.
19. Chastel A. L'Art français. XVIIe & XVIIIe siècles. Paris: Flammarion, 1995. – 400 p.
20. Pomyan K. Kollektsonery, lyubiteli i sobirateli. Parizh, Venetsiya: XVI-XVIII veka. SPb.: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2022. – 400 s.
21. Serebryanaya N.K. Roza i Dyuge. Dva vzglyada na peizazh // Iskusstvoznanie. 2017. № 4. S. 74-101. EDN: XUKYXZ.
22. Lanzi L. Storia pittorica della Italia... V. 1-3. Bassano, Remondini di Venezia, 1795-1796. 648 p., 477 p., 555 p.
23. URL: <https://es.artprice.com/artist/298774/bernardino-vincenzo-fergioni> (Data prosmotra 24.04. 2025).
24. Art in Rome in the Eighteenth Century. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art,

2000. – 628 p.
25. Berk E. Filosofskoe issledovanie o proiskhozhenii nashikh idei vozvyshehennogo i prekrasnogo. M.: Iskusstvo, 1979. – 237 c.
 26. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand salon du Louvre... Paris: Impr. Collombat, Impr. Hérissant, Impr. des bâtimens du roi, 1750. – 32 p.
 27. URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/clause-joseph-vernet-a-sporting-contest-on-the-tiber> (Data prosmotra 24.04. 2025).

The axiological transformation of Russian culture at the turn of the 19th-20th centuries: convergence and divergence in the Art of the "Silver Age"

Zarutskaya Svetlana Valerievna 

Head of the Department; Institute of Preschool and Primary General Education; Institute of Educational Development of Kuzbass

650000, Russia, Kemerovo region - Kuzbass, Kemerovo, Vesennaya str., 16, sq. 84

 intellect-center@rambler.ru

Abstract. The article examines the role of the art of the "Silver Age" (late 19th – early 20th centuries) in the historical process of axiological transformation of Russian culture. Based on a comparison of the dominant values of the "Golden" and "Silver Ages", as well as an analysis of philosophical and aesthetic theories and specific examples of works of art, the mechanisms of art's influence on public consciousness and value orientations are investigated. The article examines the convergent and divergent processes in the art of the "Silver Age", caused by the crisis of traditional values and the search for new spiritual guidelines. The relevance of the experience of the "Silver Age" is emphasized for understanding the role of art in modern society, in the context of the search for moral guidelines and solutions to global social problems.

Keywords: integrative style, the field of art, value orientations, public consciousness, cultural field, convergence of values, subjectivity of culture, socio-cultural transformation, Silver age, Axiology

References (transliterated)

1. Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo. Moskva: Sovetskii pisatel', 1963. – 318 s. [Elektronnyi resurs] – Rezhim dostupa: https://vk.com/wall-23917748_41327?ysclid=m8x8pt38v184815878 EDN: VQMUQJ.
2. Garshin V. M. Sochineniya. M., L., 1963. – 448 s. – Tekst: neposredstvennyi.
3. Dobrolyubov N. A. Chto takoe oblomovshchina? // Sobranie sochinenii v 9 tomakh. T. 4. M., 1962. – Tekst: neposredstvennyi.
4. Kantor K. M. Dvoistvennaya priroda khudozhestvennogo tvorchestva. Moskva: Iskusstvo, 1986. – 240 s. [Elektronnyi resurs] – Rezhim dostupa: quot_Krushenie_kumirov_quot ili_Odolenie_soblaznov_pdf.pdf.
5. Kondakov B. V. Ocherki istorii russkoi kul'tury: Uchebnoe posobie // B. V. Kondakov. – Perm': Izd-vo POIPKRO, 1995. – 86 s. – Tekst: neposredstvennyi.
6. Korolenko V. G. O literature. M., 1957. – 715 s. – Tekst: neposredstvennyi.

7. Korolenko V. G. Polnoe sobranie sochinenii: SPb, 1914. T. II. – Tekst: neposredstvennyi.
8. Korolenko V. G. Sobranie sochinenii: V 10 t. M., 1956. T. – Tekst: neposredstvennyi.
9. Mordovtsev D. A. Chto est' istina? // Tsit. po: Stasov V. V. Nikolai Nikolaevich Ge, ego zhizn', proizvedeniya i perepiska. M., 1904. – 411 s. – Tekst: neposredstvennyi.
10. Rozanov V. V. Nesovmestimye kontrasty zhitiya: literaturno-esteticheskie raboty raznykh let. Moskva: Iskusstvo, 1990. – 604 s. – Tekst: neposredstvennyi.
11. Sarab'yanov D. V. Iстория russkogo iskusstva vtoroi poloviny XIX veka: Kurs lektsii. M., 1989. – Tekst: neposredstvennyi.
12. Solov'ev V. S. Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika. M., 1991.
13. Stasov V. V. Nikolai Nikolaevich Ge, ego zhizn', proizvedeniya i perepiska. M., 1904. – 411 s. – Tekst: neposredstvennyi. – [Elektronnyi resurs] – Rezhim dostupa: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01004424494?page=1&rotate=0&theme=white> (data obrashcheniya: 31.03.2025).
14. Fedorov N. F. Iskusstvo, ego smysl i znachenie // Fedorov N. F. Sochineniya: v 4 tomakh. Moskva, 1995. T. II. s. 227.
15. Shelgunov N. V. Ocherki russkoi zhizni // Sochineniya: V 3 t. 3-e izd. SPb, 1904. – Tekst: neposredstvennyi.
16. Shakh-Azizova T. Real'nost' i fantaziya ("Snegurochka" A. N. Ostrovskogo i ee sud'ba v russkoi istorii poslednei treti XIX i nachala XX v.) // Vzaimosvyaz' iskusstv v khudozhestvennom razvitiu Rossii vtoroi poloviny XIX veka. Ideinye printsipy. Strukturnye osobennosti. M., 1982. – [Elektronnyi resurs] – Rezhim dostupa: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_001551360/ (data obrashcheniya: 31.03.2025).