

SciPress.ru



Научно-издательский центр
ОТКРЫТОЕ ЗНАНИЕ
РИНЦ УДК ББК ГОСТ ISBN ISSN DOI SCOPUS COPYRIGHT

**Международный
научно-практический журнал**

СПЕЦВЫПУСК

**ИСТОРИЯ, КУЛЬТУРА
И ИСКУССТВО**

№02 (07) 2022

ISSN 2412-8953



9

772412

895307

**Нижний
Новгород**

www.scipress.ru/philology

УДК 8: 93/94+008+7

ББК 80/83: 63+71+85

Ф 51

Филологический аспект: международный научно-практический журнал. Сер: История, культура и искусство. Нижний Новгород: Научно-издательский центр «Открытое знание», 2022. №02 (07). 33 с.



Серия журнала представляет оригинальные статьи, обзоры, статьи теоретического характера, короткие заметки и рецензии по актуальным проблемам отечественной и всеобщей истории, культурного наследия и искусствоведения в широком методологическом, географическом и временном диапазоне. Данный спецвыпуск адресован историкам, культурологам, искусствоведам, а также филологам, философам, социологам, психологам.

В спецвыпуске журнала представлены материалы по направлению "Исторические науки", "Культурология", "Искусствоведение".

Журнал публикует оригинальные статьи, обзоры, статьи теоретического характера, короткие заметки и рецензии по проблемам истории, филологии, мифопоэтики, национальной культуры. Все статьи, включенные в сборник, прошли рецензирование и представлены в авторской редакции. Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов.

Информация об опубликованных статьях предоставлена в систему Российского индекса научного цитирования – РИНЦ по договору № 358-05/2015.

Электронная версия номера находится в свободном доступе на сайте журнала <http://scipress.ru/philology/>

Данный сборник распространяется по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 Всемирная (CC BY 4.0)



УДК 8: 93/94+008+7

ББК 80/83: 63+71+85

© Научно-издательский центр
«Открытое знание», 2022

© Коллектив авторов, 2022

Главный редактор:

Плесканюк Татьяна Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иноязычной профессиональной коммуникации, Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина, г. Н.Новгород, РФ.

Редакционный совет:

Александрова Ирина Викторовна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, г. Симферополь, Республика Крым, РФ

Акимова Эльвира Николаевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской словесности и межкультурной коммуникации, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, Москва, РФ

Грачёв Михаил Александрович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской филологии и общего языкознания, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, заведующий Лабораторией социопсихолингвистических исследований, член Гильдии лингвистов-экспертов по информационным и документационным спорам, г. Н. Новгород, РФ

Коптелова Ирина Евгеньевна – кандидат философских наук, заведующий кафедрой английского языка факультета международных отношений и международного права, Дипломатическая академия МИД России, г. Москва, РФ

Костецкий Виктор Валентинович – доктор философских наук, профессор кафедры общественных и гуманитарных наук, Санкт-Петербургская государственная консерватория им Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, РФ

Кудряшов Игорь Васильевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, Арзамасский филиал Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, г. Арзамас, РФ

Мирзоева Лейла Юрьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры языкового образования, университет им. Сулеймана Демиреля, г. Алматы, Республика Казахстан

Нагорный Игорь Анатольевич – доктор филологических наук, профессор, Институт иностранных языков Цзилиньского университета, г. Чанчунь, Китай

Николаенко Сергей Владимирович – доктор педагогических наук, доцент, декан филологического факультета, Витебский государственный университет имени П.М.Машерова, г. Витебс, Республика Беларусь

Пацюкова Ольга Алексеевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и культуры речи, Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина, г. Н.Новгород, РФ

Радбиль Тимур Беньюминович – доктор филологических наук, заведующий кафедрой теоретической и прикладной лингвистики, профессор, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, профессор кафедры прикладной лингвистики и межкультурной коммуникации НИУ ВШЭ, г. Н.Новгород, РФ

Сметанина Ольга Михайловна – доктор культурологии, кандидат психологических наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков и профессионального лингвообразования Нижегородского института управления, филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, г. Н.Новгород, РФ

Редакционная коллегия:

Андреева Людмила Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, Гуманитарный институт североведения, Югорский государственный университет, г. Ханты-Мансийск, РФ

Аймагамбетова Малика Муратовна – кандидат филологических наук, заведующий кафедрой иностранной филологии и переводческого дела, Казахский национальный университет имени аль-Фараби, г. Алматы, Республика Казахстан

Безруков Андрей Николаевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии, Башкирский государственный университет, Бирский филиал, г. Бирск Республика Башкортостан, РФ

Белова Екатерина Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики иностранных языков и лингводидактики, Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина, г. Н. Новгород, РФ

Воронцова Татьяна Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой восточных и европейских языков, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, г. Н. Новгород, РФ

Воропаев Николай Николаевич – кандидат филологических наук, научный сотрудник, отдел языков Восточной и Юго-Восточной Азии, Институт языкознания РАН, г. Москва, РФ

Дехтярева Елена Витальевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврическая академия, Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, г. Симферополь, Республика Крым, РФ

Жампейсова Жанар Муратбековна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, регионоведения и переводческого дела, Казахская головная архитектурно-строительная академия, г. Алматы, Казахстан

Маркова Татьяна Дамировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры стилистики русского языка и культуры речи, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, г. Н. Новгород, РФ

Новоградская-Морская Нинель Антоновна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры иностранных языков, Донецкая академия управления и государственной службы при Главе Донецкой Народной Республики, г. Донецк, ДНР

Овчинникова Ольга Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин, Брянский филиал РАНХиГС, г. Брянск, РФ

Пепеляева Софья Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии ФАиД, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, г. Н. Новгород, РФ

Петрова Инна Михайловна – кандидат филологических наук, доцент, заместитель заведующего кафедрой по учебно-методической работе, Московский городской педагогический университет, Институт иностранных языков, г. Москва, РФ

Резунова Мария Владимировна – доцент, кандидат филологических наук, заведующий кафедрой социально-гуманитарных дисциплин, Брянский филиал РАНХиГС, г. Брянск, РФ

Сегал Наталья Александровна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского, славянского и общего языкознания, Крымский Федеральный университет им. В. И. Вернадского, г. Симферополь, Республика Крым, РФ

Сергиенко Елена Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры восточных и европейских языков, директор ресурсного центра итальянского языка, Нижегородский государственный лингвистический университет им Н.А. Добролюбова, г. Н. Новгород, РФ

Солодовникова Татьяна Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романских языков факультета международных отношений, Белорусский государственный университет, г. Минск, Республика Беларусь

Твердохлеб Ольга Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры языкознания и методики преподавания русского языка, Оренбургский государственный педагогический университет, г. Оренбург, РФ

Трофимова Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии, Донецкий национальный университет, г. Донецк, ДНР

Филинкова Александра Николаевна – кандидат искусствоведения, член Союза художников РФ, член Международной ассоциации искусствоведов (АИС), заместитель директора музейно-выставочного комплекса Уральского федерального университета имени первого президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, РФ

Чиронов Сергей Владимирович – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой японского, корейского, индонезийского и монгольского языков, Московский государственный институт международных отношений МИД России, г. Москва, РФ

Шашкова Валентина Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры иностранных и русского языков, Орловский юридический институт МВД России имени В.В. Лукьянова, г. Орел, РФ

Щербина Сергей Юрьевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии и межкультурной коммуникации, Педагогический институт Тихоокеанского Государственного университета, г. Хабаровск, РФ

***Материалы печатаются с оригиналов, поданных в оргкомитет,
ответственность за достоверность информации несут авторы статей***

ОГЛАВЛЕНИЕ

Бобров Д.В., Кравченко А.А., Усманова А.А. Жанровая палитра, объекты изображения и способы создания иллюстраций в газете «Красная Татария» 1926 г.	6
Квасова А.И., Ромашов А.А. Образ Ленинграда в современной отечественной документалистике.....	13
Кравченко А.И. Общность и разница подходов Павла Филонова и Казимира Малевича к открытиям новых путей в искусстве	21
Семухина Е.А. Об универсальных и содержательных категориях культуры	28

УДК 76

Бобров Д.В., Кравченко А.А., Усманова А.А. Жанровая палитра, объекты изображения и способы создания иллюстраций в газете «Красная Татария» 1926 г.

Бобров Дмитрий Владимирович

студент, кафедра международной журналистики, Санкт-Петербургский государственный университет, РФ, г. Санкт-Петербург
mitya743@gmail.com

Кравченко Анна Александровна

студентка, кафедра международной журналистики, Санкт-Петербургский государственный университет, РФ, г. Санкт-Петербург
st070073@student.spbu.ru

Усманова Алия Альбертовна

студент, кафедра медиадизайна и информационных технологий Санкт-Петербургский государственный университет, РФ, г. Санкт-Петербург
aliya.usmanova182@mail.ru

Genre palette, objects of representation, and ways of creating illustrations in the newspaper Krasnaya Tataria, 1926

Bobrov Dmitry Vladimirovich

student, department of International Journalism, St. Petersburg State University
Russian Federation, St. Petersburg

Kravchenko Anna Aleksandrovna

student, department of International Journalism, St. Petersburg State University
Russian Federation, St. Petersburg

Usmanova Aliya Albertovna

student, department of media design and information technologies, St. Petersburg State University, Russian Federation, St. Petersburg

Аннотация. Предметом выступили иллюстрации, опубликованные в «Красной Татарии» в 1926 г. Несмотря на сложившиеся запросы советской власти, периодические издания и художники, работающие в них, продолжали привлекать к себе внимание и способствовали формированию целого направления художественного стиля – казанского авангардизма в послереволюционной России. В статье предпринята попытка описать жанровые, объективно-стилевые характеристики и количественные показатели иллюстраций, опубликованных в газете «Красная Татария».

Ключевые слова: газета «Красная Татария», дизайн периодических изданий, советская повседневность, журналистика АТССР 1920-х годов.

Abstract. The subject is illustrations published in the "Krasnaya Tataria" in 1926. Despite the established demands of the Soviet authorities, periodicals and artists working in them continued to attract attention and contributed to the formation of a whole direction of artistic style - Kazan avant-garde in post-revolutionary Russia. The article makes an attempt to describe the genre, objective and stylistic characteristics and quantitative indicators of the illustrations published in the newspaper "Krasnaya Tataria".

Keywords: newspaper "Krasnaya Tataria", the design of periodicals, the Soviet everyday life, journalism in ATSSR of the 1920s.

На рубеже веков к деятелям искусства пришло осознание, что теперь требуется не монументальная абстрактная эстетика, а выстраивание системы, при которой аудитория сможет распознать новые смыслы и идеи. Пришедшие к власти после октябрьской революции 1917 г. большевики во главе с В. И. Лениным требовали от деятелей искусства принятия новой доктрины, соответствующей социалистическому реализму: творчество должно было быть понятным, однозначным, отрицающим привычные эстетические ценности и транслирующим массам неизбежность и масштабность нового политического курса. Культуролог Я. С. Левченко описал запросы к новой доктрине искусства того времени, к социалистическому реализму: «быть понятным, походить на жизнь и отражать то, что должно неминуемо наступить» [4].

К русскому авангардизму 1920-х гг. можно отнести футуристов, абстракционистов, конструктивистов, дадаистов и сюрреалистов, которым свойственно отрицание привычных эстетических ценностей, отказ от подражания искусству действительности (мимесису), идейный переворот и «возведение художественных проектов на каркасе математики, биологии, психологии (психоанализа) и техники» [2, с. 267]. В сравнении с общероссийскими или европейскими, авангардные направления в Казани развились позже. Бурный рост наблюдался «в конце 1910-х–начале 1930-х гг.» [6, с. 6.]

Иллюстрацию можно рассматривать с точки зрения искусства, но в контексте повременного издания она также может быть изучена «как компонент медиатекста» [5, с. 55.]. Встроенная в структуру газеты, иллюстрация берет на себя определенные роли: поддерживает информационный текст, дополняет или замещает его. Вербальный текст является важным компонентом, но не исчерпывающим потребностью аудитории в информации. Графика, развивающаяся в период казанского авангарда и вышедшая в свет на страницах периодического издания, представляет уникальное явление, требующее количественного и качественного анализа.

Казанский авангард, зародившийся в начале 1920-х гг. в АРХУМАСе, через пару лет вышел за пределы учебного заведения и осел в обособившихся художественных коллективах «Подсолнух», «Всадник» и «Татлеф». Казанские «левые» не боялись идти напролом, ставили эксперименты в живописи, станковой и книжной графике и получали яркие результаты. Так, в 1926 г. в штате республиканской газеты «Красная Татария» работало около ста живописцев и фотографов, специалистов-граверов и известных сатириков, в число которых входили такие известные по Союзу личности как Б. Е. Ефимов, М. М. Черемных, А. А. Радаков и Н. Э. Радлов и казанские «левые» лидеры Н. М. Кочергин, К. К. Чеботарев, А. Г. Платунова, А. К. Лукоянов и др. Все они, вкладывая авторские подчерки, содействовали созданию отличительных черт визуального облика газеты.

При количественном подсчете общее число изученных нами номеров «Красной Татарии» за 1926 г. составило 196 номеров и 643 визуальных компонента, включающего иллюстрации, фотографии, инфографики и т.д. Анализ полученных данных показал, что количество графических и печатных иллюстраций на протяжении всего года составило большую часть от общего числа визуальных компонентов. Фотография и инфографика представлены в примерно одинаковых значениях, однако заметно, что фотографии уделяется большее внимание, чем инфографике.

Исследователь Х. А. Гайнуллин подсчитал, что к середине 1920-х гг. тиражи татарских национальных газет и журналов в общей сложности составили 5305190 экземпляров [3, с. 18]. По количеству тиража можно оценить востребованность и степень влияния прессы на массовое сознание. Главное назначение газеты «Красная Татария» (трансляция партийных ценностей), периодичность (ежедневно), объем (четыре–шесть страниц), формат с течением года не менялись. Высокая доля графических иллюстраций (карикатур, портретов, шаржей, комиксов, коллажей и плакатов) объясняется историческим контекстом – временем расцвета казанского авангарда и скоплением в Казани большого количества художников, чьи труды подарили газете облик одной из самых авангардных республиканских газет Республики Татарстан 1920-х гг.

Для детального анализа жанровой палитры и влияния графических техник и технологий на графические иллюстрации, а также для анализа объектов изображения (определяющих элементов некоторых жанров, например, таких как портрет и шарж) обратимся к 1926 г., так как общее число графики в этом году количественно больше, чем в остальных, и более репрезентативно. В 196 исследуемых номерах присутствует

643 визуальных компонента, из них 503 – графические иллюстрации, 104 – фотографии, и 36 – инфографики.

Определяя возможные объекты изображений, мы поделили их на три группы:

- знаковые (символы, деньги и т.д.),
- одушевленные (люди, фантастические образы),
- неодушевленные (техника, пейзаж, транспорт).

Нами было подсчитано, что в 643 визуальных компонентах присутствовало 996 объектов изображения, относящихся к группе одушевленных. Общее количество объектов – 1039. Взяв это число за 100%, а x за процент изображения одушевленных от общего количества изображаемых объектов, мы вывели следующую пропорцию:

$$\frac{1039}{100} = \frac{996}{x}$$

Подсчитав, что x равен 95,9, мы выяснили, что преобладающая группа объектов – одушевленная (95,9%); неодушевленная и знаковая в меньшинстве. Знаки, символы, абстрактные образы и денежные знаки присутствовали в 1,02% случаев, а транспорт, механизмы, предметы быта в 3,06%. Почти на всех иллюстрациях человек находится в центре внимания, важными становятся его статус, одежда, в которую он одет, поза, в которой он находится, и дело, которое он делает. В следующем шаге мы постараемся выделить социальный и профессиональный статус персонажей. На основе той же пропорции, взяв за 100% 996 одушевленных объектов, а за x – процент изображения того или иного персонажа от общего количества одушевленных объектов, мы выяснили, что наиболее часто среди персонажей использовались образы заводских рабочих, а также других специальностей: врач, учитель, продавец, горняк и т.д. (26,1%). Зарубежные политики (28%), обязательно мужчины, изображаются в сюжетах сатирических иллюстраций и не с самой лучшей стороны: они обманывают, кричат, предают, плачут, жадничают, мучают, подставляют или убивают других политиков. В борьбе с ними выступают сторонники коммунизма (5,87%) – крупные сильные мужчины и партийные политики. Простой человек является объектом 10,93% иллюстраций – это покупатели, прохожие, зеваки, горожане, стоящие в толпе или в очередях. Женский образ занимает 8,8% – это девушки, мамы, бабушки, они готовят еду, покупают продукты, ждут дома и выступают примером прилежной хранительницы домашнего очага. Другой частый образ, входящий в группу «женщина», – это «кокетка», уговаривающая начальника о повышении (см. рис. 1).



Рисунок 1. Лебедев В. Персональная ставка // Красная Татария. 1926. 12 ноября. №276. С. 3.

Дети (6,66%) изображаются либо рядом с мамами, либо в процессе получения знаний: в школе, рядом со старшими или с преподавателями. Применение образов выдуманных персонажей (1,6%) в качестве собирательного образа помогает авторам вкладывать в иллюстрацию дополнительный смысл. Так, например, Ю. Ганф изображал английских политиков в виде полусобак-полулюдей, в пенсне и с цилиндром (см. рис. 2).



Рисунок 2. Ганф Ю. Английские доги // Красная Татария. 1926. 25 июля. № 56. С. 3.

В первой половине 1926 г. часто встречаются образы солдат Красной армии с ружьями и в военной форме (2,6%). Все религиозные деятели, муллы и священники, изображены исключительно в сатирических иллюстрациях и появляются в 1,6% случаев. Бизнесмены (1,07%), студенты (1,3%), преступники (2,4%), и прочие (1,3%) встречаются меньшее количество раз, иллюстрации с ними, как правило, сатирические. Животные фигурируют еще реже – всего в 0,26%, они изображаются как домашний скот.

Жанровая палитра придавала «оригинальность, оживляла процесс коммуникации с аудиторией, являлась характерной чертой графического стиля издания» [5, с. 110]. Проведенный анализ жанровой палитры графических иллюстраций в газете «Красная Татария» 1926 г. показал, что преобладающая группа изображений – это карикатура. Сатирические иллюстрации (карикатура, шарж, комикс) представляют как самостоятельные произведения, так и сопровождающие партийные тексты или жалобы рабочих элементы. Большим компонентом графической модели газеты является жанр художественного репортажа – это выполнение художником карандашных зарисовок с места событий. Иллюстрация-метафора встречается реже, в ней демонстрируются символы, дополнительное значение которых возникает в процессе декодирования аудиторией ассоциативного ряда. Наиболее интересными с точки зрения используемых визуальных средств нам кажутся коллажи, графические портреты и инфографики. Плакаты составляют самое малое количество иллюстраций, в них изображаются рабочие (горняки), знамена, крестьяне, большевики и студенты.

Способами создания графических иллюстраций художниками 1920-х гг. выбиралась графика (рисунок тушью, карандашом, пастелью или углем), краска (использование гуаши, акварели, акрила, темперных красок, масла), эстамп (гравюра, литография, ксилография и т.д.) и аппликация. При подсчете иллюстраций 1926 г. графика встречалась чаще всего (85,1%), реже – гравюры (8,6%) и гуашевые рисунки (4,5%), аппликация встречалась и вовсе пару раз (1,8%) в коллажах.

Ввиду отсутствия возможности опубликовать достаточное количество фотографий (иллюстрация к фото примерно 1:5), художники «Красной Татарии» создавали художественные репортажи с мест событий, рисовали карандашные портреты политиков и общественных деятелей, соединяли фото-фрагменты и рисунки в коллажах, поддерживали советскую власть в плакатах. По сравнению с графической, использование печатной графики встречается в меньшем количестве.

Таким образом, художники республиканской газеты «Красная Татария» не боялись проводить эксперименты и пробовали различные техники исполнения, жанры, образы и стили изображения.

Список литературы

1. Венгерова К. Б. Принципы ОПОЯЗа и формотворческая философия русского авангарда // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. М., 2015. №3 (38). – С.263-270.
2. Гайнуллин Х. А. Влияние периодической печати ТАССР на формирование и развитие историко-культурного менталитета населения в 1920–1980-е гг. XX в. Дис. ... канд. истор. наук. Казань, 2009. – 202 с
3. Левченко Я. С. Как Малевич, Кандинский, Родченко, Татлин, Ларионов и «бубновые валеты» создали радикально новое искусство XX в. // <https://arzamas.academy/materials/1369> (Дата обращения: 20.01.2022)
4. Свитич А. Л. Графическая иллюстрация в прессе. Монография. М., Издательство ИКАР, 2018. – 256 с.
5. Улемнова О. Л. Казанский авангард. 1910–1930-е гг. // Художественные сокровища Татарстана. Казань: Заман, 2013. С. 6–9

Список источников

6. «Красная Татария» – газета Татарского обкома и Казанского горкома ВКП(б) (1926 г.)

УДК 778.5

**Квасова А.И., Ромашов А.А. Образ Ленинграда в современной
отечественной документалистике**

Квасова Анастасия Игоревна

студент, Санкт-Петербургский государственный университет, РФ, г. Санкт-Петербург
anastasiakvasova@yandex.ru

Ромашов Артём Александрович

студент, Санкт-Петербургский государственный университет, РФ, г. Санкт-Петербург
romashovar@gmail.com

Image of Leningrad in modern Russian documentaries

Kvasova Anastasiia Igorevna

student, Saint-Petersburg State University, Russia, Saint-Petersburg

Romashov Artem Aleksandrovich

student, Saint-Petersburg State University, Russia, Saint-Petersburg

Аннотация. Предметом исследования являются пространственные и темпоральные аспекты, а также нарративные стратегии и компетенции, посредством которых осуществляется формирование и репрезентация кинообраза Ленинграда в современной отечественной документалистике. В статье рассмотрены основные нарративные стратегии, применимые к фильмам о городе, а также выявление и анализ этих стратегий в фильмах следующих авторов: К. Гордеевой и С. Нурмамеда, С. Лозницы, А. Пивоварова (признан иностранным агентом), Д. Диброва, В. Виноградова. Сделан вывод об использовании экранного пространства, исторического времени, а также основных нарративных стратегиях авторов-документалистов, которые позволяют и о формировании образа Ленинграда посредством вышеперечисленных факторов и стратегий.

Ключевые слова: нарратив, нарративные стратегии, петербургский текст, историческое время, хронотоп, документалистика

Abstract. The subject of the research is spatial and temporal aspects, as well as narrative strategies and competencies, through which the formation and representation of the film image of Leningrad is carried out in modern domestic documentary filmmaking. The article discusses the main narrative strategies applicable to films about the city, as well as the identification and analysis of these strategies in the films of the following authors: K. Gordeeva and S. Nurmamed, S. Loznitsa, A. Pivovarov (recognized as a foreign agent), D. Dibrova, V. Vinogradov. The conclusion is made about the use of screen space, historical time, as well as the main narrative strategies of documentary authors, which also allow the formation of the image of Leningrad through the above factors and strategies.

Key words: narrative, narrative strategies, Petersburg text, historical time, chronotope, documentary

Образ города является актуальным как среди авторов-документалистов, чье творчество сфокусировано на прошлом города (приверженцев исторической документалистики), так и среди тех, кого интересует образ города сегодняшнего (авторов актуальной документалистики) [6, с. 52].

На сегодняшний день в экранной документалистике сформирована целая традиция фильмов о различных городах мира («Париж. Путешествие во времени» (2012), «Карман России» (2021), «Лондон: 2000 лет истории» (2020) и др). Отдельное внимание стоит уделить интересу авторов-документалистов к образу Петербурга и Ленинграда, так как эти фильмы являются неотъемлемым элементом «петербургского текста» (В.Н. Топоров). В этой связи мы считаем важным говорить об образе Ленинграда на примере фильмов современных отечественных авторов-документалистов: А. Пивоварова (признан иностранным агентом) («Как русский рок вышел из подполья: Гребенщиков, Шевчук, Кинчев и другие», 2019), В. Виноградова («Коммуналка», 1993), К. Гордеевой и С. Нурмамеда («Голоса», 2014), С. Лозницы («Блокада», 2005), Д. Диброва («Питерский рок», 2003), в которых повествуется о наиболее ярких и иллюстративных периодах истории Ленинграда: блокада, андеграунд, коммунальные 1990-е.

Прежде чем говорить о формировании образа Ленинграда на примере выбранных кинолент, мы считаем необходимым обозначить важнейшие категории формирования образа города в любом документальном кино: этими категориями являются время, пространство, а также авторские нарративные стратегии.

Историческое время в документальном фильме маркируется с помощью определенных темпоральных деталей, сформированных и показанных авторами-документалистами [9]. Восприятие исторического времени зависит от трех компонентов: контекста, в котором картина была снята, контекста, в котором картина была просмотрена зрителем и культурного и жизненного багажа зрителя, который позволит ему погрузиться в историческое время кинотекста [1, с. 32-47]. Так, например, свой фильм «Голоса» (2014) Первому каналу и автору картины Катерине Гордеевой важно было снять именно за год, чтобы премьера прошла в юбилейный год снятия блокады. Таким образом, первые зрители картины были погружены в контекст 70-летия снятия блокады и, возможно, события фильма проживались ими острее по сравнению с теми, кто увидел его даже через год, так как и в информационном, и в культурном поле обсуждалась круглая дата. Кроме того, историческое время в фильме промаркировано и с помощью монтажа: на современные кадры улицы наложены архивные кадры той же локации 70 лет назад,

снятые с того же ракурса. Этот прием был выбран автором фильма для погружения зрителя в исторический контекст: «Мне было важно промаркировать город, который есть сейчас, с точки зрения блокады. Мы совместили современные панорамы улиц с архивными снимками. Чтобы люди, которые идут по этим улицам, представляли, каким он был 70 лет назад. Важно, чтобы эти раны города были видны» [4].

Историческое время должно быть сопряжено с пространством экранного произведения. Рассуждая о пространстве, играющем важную роль в формировании образа города, следует говорить о Ленинграде в привязке к петербургскому тексту как к детерминирующему фактору, формирующему характер, тональность и способы изображения образа города, а также обращать внимание на хронотоп [8, с. 94.] произведения. Так, Ленинград в современной документалистике, начиная с 1991 года, показан документалистами как город, в котором парадные и пышные виды либо служат площадкой для противопоставления и омрачения [15, С. 259 – 367], либо и вовсе уходят из объективов документалистов, уступая место коммунальным квартирам, дворам-колодцам, безымянным скверам. Исключения составляют фильмы о блокаде Ленинграда, главной целью которой является максимально точная передача того пространства, которое формировало город на протяжении тех трагических событий. Формирование городского пространства и времени авторами-документалистами возможно благодаря удачно выбранным и примененным авторским нарративным стратегиям, так как именно они позволяют сформировать данное пространство как декорацию фильма.

Все нарративные стратегии, используемые авторами документального кино, появляются в их инструментарии на основании их собственного профессионального опыта, а также опыта коллег по цеху, так как унифицировать и «причесать» стратегии авторов при работе с нарративом кинотекста крайне трудно [11, с.99]. Тем не менее, можно с уверенностью сказать, что многие нарративные стратегии пользуются популярностью среди авторов-документалистов. Так, авторы документального кино работают с нарративом кинотекста как с документом подобно музейным сотрудникам: они паспортизируют объект специальными географическими ярлыками. Кроме того, они уделяют особое внимание роли нарратора [10] в документальном кино: она может принадлежат как автору картины, так и ее герою, который, в таком случае, становится диегетическим нарратором. Некоторые нарративные стратегии авторов документального кино заимствуются из других видов искусств, как, например, стратегия «текст в тексте» заимствуется из литературной практики и приходит в документалистику, как правило, в виде киноцитаты [12, с.63-

64]. Для документальных фильмов она ценна тем, что способна устанавливать контакт автора со зрителем на основе общего культурного кода, подтверждать речь нарратора, продолжать ее или становиться в ней акцентом.

«...возник город Ленинград, название которого ассоциируется не столько с историческим лицом, выступавшим под псевдонимом Ленин, сколько с трагической блокадой» [13] пишет Лев Рубинштейн. Блокада Ленинграда является не только важнейшей частью истории города, но и символом идентификации Ленинграда, до блокады ассоциировавшимся только со словосочетанием «колыбель революции». Исходя из тематики данной работы, важно отметить, что блокадный Ленинград начинает привлекать деятелей экранной культуры, до этого снимавших преимущественно столицу СССР. Так, еще во время войны был снят знаменитый фильм «Жила-была девочка» (В. Эйсымонт, 1944). После войны снимались документальные киноленты «Подвиг Ленинграда» (В. Соловцов, 1959), «900 незабываемых дней» (В. Соловцов, 1964), а также художественные художественные фильмы «Ленинградская симфония» (реж. З. Аграненко, 1957), «Балтийское небо» (В. Венгеров, 1960), «Дневные звезды» (И. Таланкин, 1966) сформировавшие облик блокадного города. Однако во многом осажденный Ленинград в этих фильмах представлен городом, идущим на подвиг во имя победы [16], в то время как многие документальные свидетельства блокады подчеркивают факт, что главной целью блокадников было выжить, подчас любой ценой [3].

Блокадный Ленинград в фильмах К. Гордеевой «Голоса» и С. Лозницы «Блокада» показан зрителю через обыденность и рутинность осажденного города. Авторы конструируют такой образ города либо через диегетических нарраторов и восстановленные события блокадной жизни этих нарраторов (в фильме «Голоса»), либо с помощью кинохроники (в фильме «Блокада»).

В фильме Гордеевой блокадный город неразрывно связан с городом сегодняшним, прошлое переплетено с настоящим. Это объясняется позицией автора, которая считает свой фильм в первую очередь фильмом о памяти и целью автора актуализировать эту память о блокаде с помощью монтажных приемов (вмонтажирования архивных кадров в современные кадры улиц города), нарративных стратегий (воссоздание блокадных событий нарраторами), грамматического времени (историческое настоящее).

В фильме «Блокада» образ города формируется из подборки архивных кадров. В основном, зритель видит кадры туристических мест Ленинграда, так Лозница музеифицирует блокадное пространство. Также Лозница показывает

урбанистический Ленинград: его вмерзший в снег транспорт, магазины, очереди. Кроме того, он оставляет зрителю возможность доконструировать образ блокадного города самостоятельно, лишив его каких-либо пояснений, исключив из фильма фигуру нарратора. Кроме того, Лозница исключил из фильма и все звуки человеческой речи, оставив зрителя исключительно со звуковой бессловесной партитурой и архивным видеорядом. Помимо прочего, «Блокада» конструирует образ Ленинграда глазами операторов, оставшихся в осажденном городе, в этом смысле можно считать данную ленту и данью памяти этим операторам, и рассуждением о глубине погружения в архивы.

Лев Лурье считает, что всплеск неофициальной культуры в Ленинграде напрямую связан с действиями государства на протяжении 1950-1960-х годов, когда в противовес массовой стала формироваться «вторая культура», развивающаяся подпольно и сдерживаемая действиями правящей партии [5]. С наступлением 1980-х эта культура стала официальной, и в Ленинграде появились объединения и личности, олицетворяющие новое культурное направление. Одним из самых ярких примеров появления этой второй культуры стал Ленинградский рок-клуб, существовавший легально и ставший судьбоносным местом для многих современных рок-музыкантов.

Тем не менее, несмотря на легальное существование в стенах рок-клуба, сами музыканты считали себя представителями культуры андеграунда. Следует договориться о трактовке термина «андеграунд». В нашем случае речь идет о понимании музыкантами рок-клуба официальной культуры как лицемерного и компромиссного явления [14].

Рок-клуб как феномен интересовал многих деятелей экранной культуры. Самая известная картина, посвященная этому явлению – «Рок» (А. Учитель, 1988).

Нас интересуют современные картины, посвященные рок-клубу как социально-историческому феномену и осмысляющие этот феномен с помощью документального кино.

Андеграундный Ленинград 1970-1980-х годов в фильмах «Питерский рок» и «Как русский рок вышел из подполья: Гребенщиков, Шевчук, Кинчев и другие» показан как город, историю которому творят люди, не имеющие финансовых накоплений, работы и положения в партийной иерархии. Ввиду выдвинутой авторами точки зрения, в обоих фильмах задействованы фигуры диегетических нарраторов, так как только участники событий могут доподлинно рассказать историю такого культового и оттого мифологизированного места, как Ленинградский рок-клуб.

Дмитрий Дибров для создания образа города в своем фильме «Питерский рок» для создания образа Ленинграда применяет такую нарративную стратегию, как экскурсия по памятным местам героя. В рамках этой экскурсии диегетический нарратор становится символом, олицетворяющим эпоху рок-клуба. В фильм включен такой метод съемки, как привычная камера, благодаря чему в сюжете появляются эпизоды, очевидно не прописанные на этапе подготовки сценария. Историческое время и экранное пространство произведения складываются благодаря монтажным врезкам, конкретизирующим и актуализирующим как места экскурсии, так и время, о котором рассказывает Б. Гребенщиков.

В фильме Алексея Пивоварова (признан иностранным агентом) образ города формируется исключительно из рассказов героев события. Компиляция этих рассказов, их монтаж и выстроенная последовательность позволяют узнать как феномен Ленинградского рок-клуба, так и подробности социальной и культурной сфер жизни Ленинграда: от зарплат до нормативных актов 1980-х.

Образ Ленинграда в его последние годы существования и первые годы существования Санкт-Петербурга в постсоветском пространстве интересует нас, в первую очередь, с точки зрения тех особенностей быта и образа жизни горожан, характерных для типичного Ленинграда и его образа. В связи с тем, что нас интересует бытовой аспект жизни, мы обращаемся к коммунальному жилью как к одному из ключевых явлений этого города и к осмыслению этого явления в экранной культуре.

Образ Ленинграда в картине В. Виноградова «Коммуналка» сужается до образа коммунальной квартиры, которая становится символом еще не ушедшего Ленинграда несмотря на переименование города.

При создании образа Ленинграда В. Виноградов использует диегетических нарраторов, чьи воспоминание и образ жизни становятся ключевыми для понимания состояния города. Кроме того, В. Виноградов, включает в повествование сценариста картины А. Пирожкова качестве человека, знающего эту квартиру изнутри, так как он является бывшим жильцом этой коммунальной квартиры на Каменноостровском проспекте. Возможно, благодаря этому он применяет такую авторскую стратегию, как экскурсия. Правами экскурсовода он наделяет и диегетических нарраторов фильма.

Ввиду того, что коммунальная квартира обозначена автором как символ не ушедшего Ленинграда, она априори находится в контексте нескольких эпох. Автор культивирует эту тему и конструирует экранное пространство и время произведения так, что маркерами пространства становятся не только Ленинградские маркеры, но и

метки других временных эпох: далекого прошлого и только что наступившего настоящего.

Итак, пространство «ленинградских» документальных кинотекстов связано с понятиями «историческое время» и «экранное пространство», а также с общим понятием «петербургский текст», в рамках которого город следует рассматривать с точки зрения мифологизированности пространства.

В рассмотренных картинах преимущественно использовались такие авторские стратегии как:

1. Экскурсия по местам жизни героев,
2. Система персонажей,
3. Текст в тексте,
4. Реконструкция.

Практически во всех проанализированных фильмах важную роль как в формировании нарратива, так и в маркировке исторического времени и конструирования экранного пространства играют герои картины. Ввиду специфики анализируемых фильмов, герои картины априори демонстрировались автором в качестве горожан Ленинграда. В этой связи наделение их ролью диегетических нарраторов позволяло конструировать образ Ленинград на основании их воспоминаний, образа жизни и мыслей. Однако важно отметить, что нарраторы подбирались авторами картин так, чтобы они могли аргументировать и иллюстрировать точку зрения автора, выраженную им эксплицитно (с помощью закадрового голоса) или имплицитно.

Единственным фильмом из проанализированных, в котором роль диегетического нарратора не стала ключевой для создания нарратива является фильм С. Лозницы «Блокада», в котором отсутствие фигуры нарратора является таким же важным аспектом выстраивания нарратива, в котором зритель, оставшись с хроникальными кадрами один на один, вынужден сам анализировать их и соотносить друг с другом. Это объясняется жанром картины: «Блокада» – монтажный фильм, предполагающий использование особого инструментария при создании ленты. Кроме того, «Блокада», в отличие от остальных проанализированных работ, является в большей степени документальным кинофильмом, в то время как остальные сделаны для телевидения и их можно отнести к массовой документалистике («масс-док»).

Отметим также, что образ Ленинграда в представленных фильмах конструируется из описаний обыденных для определенного исторического периода

действий, которые сегодня осмысляются обществом как знаковые, исторически важные не только для истории города, но и для истории страны.

Список литературы

1. Байдина В. С. Образ социального времени в телевизионном пространстве: автореф. дис.канд. филол. наук: 10.01.10 / Байдина Вероника Сергеевна; С.-Петербург. гос. ун-т. - СПб., 2013. - 25 с.
2. Братова Н.В. Петербургский текст в российском кино 1990-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2015. №2. С. 135-148.
3. Гранин Д., Адамович А. Блокадная книга. М.: АСТ, 2020. 640 с.
4. Ефимов С. Катерина Гордеева: «Не надо прятать раны Ленинграда» // Культурная эволюция. 2014. URL: <http://yarcenter.ru/articles/culture/tv/katerina-gordeeva-ne-nado-pryatat-rany-leningrada-71283/> (дата обращения: 10.12.2021).
5. Лурье Л. Петроградация // Огонек. 2012. № 50 (5257). С. 20.
6. Манскова Е.А. Жанровая иерархия современной телевизионной документалистики // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2010. №6. С. 49-57.
7. Мансурова В.Д. Время в журналистской картине мира: темпоральность становления медиа-событий // Социально-гуманитарные знания. 2002. № 4. С. 289-299.
8. Познин В. Ф. Художественное пространство и время в экранном хронотопе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия Искусствоведение. 2019. Т. 9. Вып. 1. С. 94.
9. Познин В.Ф. Время в экранной документалистике // Медиаскоп. 2017. Вып. 2. URL: <http://www.mediascope.ru/2305> (дата обращения: 10.12.2021)
10. Пронин А.А. Нарративные стратегии автора в портретной документалистике // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. 2016. №14 (235). С. 92-97.
11. Пронин А.А. Mass-doc: презумпция нарративности. СПб.: Петрополис, 2017. 244 с.
12. Пронин А.А. Игровая киноцитата в документальном фильме-портрете: функционально-смысловой аспект // Вестник ВГИК. 2015. № 3 (25). С. 72-81.
13. Рубинштейн Л.С. Что слышно. М.: Corpus, 2018. 592 с.
14. Самойлова А.М. «Нас вел за руку ветер»: восприятие политического музыкальным андеграундом СССР в воспоминаниях его представителей // Гуманитарный акцент. 2020. №1. С. 86-90.
15. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995. 624 с.
16. Чацкий С. «Мы предчувствовали полыханье». Репрезентация блокадного Ленинграда в советском и российском кино / Сергей Чацкий; ил.: Роман Олейник // Дискурс : открытый журнал о культуре, науке и обществе. 2021. URL: <https://discours.io/articles/culture/blockade-in-films> (дата обращения: 22.06.2022)

УДК 75.011.2 + 75.03 + 7.011 + 7.036

Кравченко А.И. Общность и разница подходов Павла Филонова и Казимира Малевича к открытиям новых путей в искусстве

Кравченко Анна Ивановна

Магистр, Академия изящных искусств Альбертина (Турин, Италия)

РФ, г. Ростов-на-Дону

ann.kravchenko.rostov@gmail.com

The commonality and difference of approaches of Pavel Filonov and Kazimir Malevich in the discovery of new ways in art

Kravchenko Anna Ivanovna

completed Master's Degree in Graphic Arts at School of Graphics of Albertina Academy of Fine Arts in Turin, Italy, Russia, Rostov-on-Don

Аннотация. Павел Филонов и Казимир Малевич - художники-антиподы, совершившие удивительные по своему содержанию открытия не только в живописи, но и в общей теории искусства, и чье творчество имело под собой твердую основу в виде глубокого мировоззрения и особой философии миропонимания. Теоретическое литературное и практическое художественное наследие обоих художников по сей день нуждаются в тщательном анализе и сосредоточенном осмыслении, чтобы быть оцененным по достоинству, учитывая многие выводы, кажущиеся крайне новаторскими даже в настоящее время. В данной статье дана попытка провести параллель между контрастной творческой деятельностью обоих художников, найти точки соприкосновения, а также подчеркнуть принципиальные различия.

Ключевые слова: П. Филонов, К. Малевич, аналитическое искусство, супрематизм, беспредметность, русский авангард, русский космизм.

Abstract. Pavel Filonov and Kazimir Malevich, antipode artists who made ground breaking discoveries in their content not only in painting, but also in the general theory of art, and whose work had a solid foundation in the form of deep world perception and a special philosophy of worldview. The theoretical literary and practical artistic heritage of both artists to this day needs careful analysis and concentrated reflection in order to be appreciated, given many conclusions that seem extremely innovative even at the present time. In this article, an attempt is made to draw a parallel between the contrasting creative activities of both artists, still finding common ground, and also emphasizing the fundamental differences.

Keywords: P. Filonov, K. Malevich, Analytical Art, Suprematism, Pointlessness, Russian avant-garde, Russian cosmism.

В наши дни существует довольно высокий уровень интереса к понятию, ставшему одним из важных проявлений русской культуры рубежа XIX- XX вв., как то «русский космизм», под которым, согласно А.М. Старостину понимается: «психологический и мировоззренческий феномен, который находит проявления в различных сферах культуры – религии, философии, искусстве, литературе,

обыденном сознании; глубинное переживание человека и космоса, в рационализированной форме выражаемое мировоззренческими идеями и философскими принципами, которые соответствуют различным этапам культурной истории человечества» [1, с. 12]. Среди направлений космизма выделяются естественнонаучное, религиозно-философское и эстетическое художественное. Исследователями феномена «русский космизм» были и есть естествоиспытатели, философы, теологи, публицисты, художники, двум из которых, П. Филонову и К. Малевичу, хотелось бы уделить внимание в данной статье.

Н.В. Чемерисова пишет: «Вневременность образов К. Малевича и П. Филонова соответствуют глубокой потребности русского космизма выйти за рамки времени, победить время, историю, породить вневременность» [1, с. 91]. Действительно, работы этих двух художников базировались на идеях Н.Ф. Федорова и К.Э. Циолковского. Федоров в своих заключениях давал попытки отыскать причины зла, способы достижения счастья и вечной жизни, настаивал на восприятии человеческой жизни как высшей ценности, вследствие чего следовало бы перевести вооружение в мирную силу, писал о разработке методов влияния не только на земные природные процессы, но и космические: «только с Федорова и Циолковского и других мыслителей-космистов в философию и науку входит требование преобразовательной активности со стороны человечества (так сказать, соборного микрокосма), направленной на макрокосм». [2, с. 27]. По представлению Циолковского, во Вселенной существует одна сила - материя, бесконечно подвижная и включающая в себя определенную иерархию космических структур. Все тела во Вселенной виделись ему суммой «атомов-духов», включая человека, единого, как и все, со Вселенной.

Аналогичными атомами Филонов считал «единицы действия» - условное определение для касаний кистью, пером: «Упорно и точно рисуй каждый атом, - писал художник, - упорно и точно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда въедался, как тепло в тело, или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветом» [3, с. 19]. Идя своим собственным путем, выделяющимся на фоне других искателей новых методов и направлений представителей русского авангарда, он тем не менее был схож с ними в вопросах, касающихся поисков «беспредметности». Среди наиболее ярких работ, отражающих данную концепцию, есть «Цветы мирового расцвета», «Формула космоса», «Формула весны» и другие.

В 1912 году Филонов создает концепцию «Аналитического искусства», проект нового мира, состоящего из криволинейных, органических и геометрических форм. Начало свое она берет с момента, когда художник понял, что кубизм, являющейся в

то время мировой тенденцией, больше не удовлетворяет потребностям его личных исканий беспредметности. В кубизме он видел заранее заготовленные рамки, правила построения, чрезмерную логику и рационализм, т.е. путь создания произведения, позже обозначенного ним в напечатанных тезисах Аналитического искусства как «канон» («предвзятый» путь). Второй же путь Филонов называет «закон» или «органический» путь: «Выявляя конструкцию формы или картины, я могу поступить сообразно моему представлению об этой конструкции формы, т.е. предвзято, или подметив и выявив ее закон органического ее развития; следовательно, и выявление конструкции формы будет предвзятое — канон или органическое — закон» [3, с. 18]. Другим важным отличием от кубизма, ставившим во главе процесса создания произведения геометризацию и логику, был упор Филонова на такое свойства интеллекта, как интуиция. Стоит отметить, что интеллект Филонов считал высшим свойством человека, которое способно развиваться, в том числе благодаря Аналитическому методу. Еще одной позицией последнего было создание произведения искусства от частного к общему или путь органического роста произведения, как называл его художник, что шло в рознь с методами, принятыми в большей части художественных академий, где путь к завершенной работе (частному) лежит через эскизы и композиционные наброски (общее). Продолжая выявление отличий идей Филонова от окружающей его профессиональной действительности, нельзя не упомянуть о поисках невидимых моментов, благодаря которым изображаемый объект расширяется и открывается с новых сторон. Он считал, что коллеги-художники фокусируются лишь на двух свойствах предмета - цвете и форме: «Так как я знаю, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих, в свою очередь, иногда бесчисленные предикаты, - то я отрицаю вероучение современного реализма „двух предикатов“ и все его право-левые секты, как ненаучные и мертвые, - начисто» [3, с. 21-22]. Среди работ, подтверждающих данный принцип выявления незримого, можно привести в пример такие, как «Формула петроградского пролетариата», «Победа над вечностью». В продолжение Филонов разработал положения о «глазе видящем» и «глазе знающем». Так, с помощью первого определяется форма и цвет, а с помощью второго – незримые процессы, улавливаемые интуицией и передаваемые беспредметно.

Беспредметное искусство Малевича было противоположно по всем параметрам художественным и философским находкам Филонова. Композиции Малевича

включали в себя прямые, квадраты, кубы и их производные, резко контрастирующие с криволинейными, органическими формами Филонова. Основой философии супрематизма, созданного Малевичем, был макромир, одним из проявлений которого является в том числе и человек. В статье «П.Н. Филонов и его дневник» Е. Ковтун приводит интересное сравнение творчества двух художников на примере яблока, лежащего на столе. С одной стороны, оно измеримо в системе людей и предметов, среди которых оно находится. С другой стороны, если посмотреть на яблоко из космоса (макромира), то из-за несовместимости функций расстояний яблоко исчезнет, и такой является «беспредметность» Малевича. С третьей стороны, на яблоко можно посмотреть изнутри микромира, и оно так же исчезнет по все той же причине метрической несовместимости пространств, и таким взглядом можно считать «беспредметность» Филонова.

При всей разнице подходов к творческому процессу Филонов в 1914 году пытался привлечь Малевича в свое первое и очень краткосрочное объединение вокруг идей Аналитического искусства, но тот не увидел новаторства и тем более противопоставления бывшим в тренде направлениям: «Грех Филонову, - писал Малевич, - питающемуся корнями кубизма и футуризма, лаять на него: Грис, Пикассо, Брак, Леже, итальянец Боччони – вот расцветшие цветы кубофутуризма. И если Филонов хочет быть мировым расцветателем, то какого толка цветок будет, если остается то же сечение, тот же сдвиг, то же выявление пространства. Да, мы тоже расцвели, но расцвели футуризмом. И теперь выдвигаем новое, может быть, обратное. Но в Филонове этого не видно» [3, с. 25].

Одним из самых ярких открытий Малевича же стал, безусловно, «Супрематизм». Движение к беспредметности художник видел в принципе поступательного движения. Сначала отправной точкой был определен кубизм (От кубизма к супрематизму, манифест 1915 года), затем произошел сдвиг назад к сезаннизму (От Сезанна к супрематизму, петроградское издание 1920 года), и в результате началом стал импрессионизм (Казимир Малевич, его путь от импрессионизма к супрематизму, название первой персональной выставки, 1919-1920 гг.). «В идеальном пространстве «Супремуса» нет форм, напоминающих реальные, «утилитарные» предметы, нет ничего, напоминающего бытовую необходимость. Есть только проекция космического мира на холсты, как на своеобразные экраны» [4, с. 4].

Открытое новое направление в искусстве сам художник подразделял на три этапа: «Супрематизм в своем историческом развитии имел три ступени черного, цветного и белого» [5, с. 54]. Черный этап определялся тремя формами: квадратом,

крестом и кругом. Знаменитый «Черный квадрат» олицетворял собой начало мира и бытия, «нуль форм», определенный знак беспредметности, свободы от всего вещественного в мире. В одно и то же время Малевич определял данную работу точкой в развитии старого искусства, существовавшего до появления авангарда, и началом нового творческого процесса. Из Черного квадрата путем сложных трансформаций были рождены Черный крест и Черный круг, таким образом супрематизм стал основываться на трех первофигурах, вокруг которых выстраивалась четкая пластическая система композиционных построений. Интересен тот факт, что первые картины данного цикла, по мнению исследователей, созданные не ранее 1915 года, художник намеренно датировал 1913 годом, чтобы подогнать таким образом во временные рамки заявленное им поэтапное развитие нового течения.

В 1916 году в Москве на одной из выставок Малевичем было показано шестьдесят полотен, включавших в себя холсты также и второго этапа супрематизма, во все время трансформируемых композициях которых появляется цвет: «Движение от элементарных супрематических фигур, шло путем трансформации и последовательной динамизации. На одном из этапов превращений появился цвет...» [5, с. 55]. Композиции данного периода отличались сложным многофигурным построением, формы которого взаимодействовали друг с другом благодаря невидимому космическому притяжению, законам неведомой пока космической Вселенной, осмысление которой увлекало художника все больше, приведя его таким образом к третьему белому этапу супрематизма: «Видения Малевича, погружавшегося в неизведанные глубины мироздания, транслировались в живописных композициях: в них на глазах происходили некие самочинные процессы – постепенно разъедался, разбелялся цвет, растворялись очертания» [5, с. 56-57]. Впоследствии из белого этапа ушли цвет и форма, как бы рассеявшись во Вселенной, оставив после себя лишь пустой холст, на просторах которого зритель сам должен был увидеть то, что диктовало его собственное воображение. Открытия, сделанные в супрематизме, оказали настолько мощное влияние на Малевича, что у того появилась необходимость выразить свое мировоззрение не только в живописи, но и в литературе, а также преподавательской деятельности.

Сегодня вклад обоих художников-антиподов не только в русское, но и мировое искусство, не подвергается никакому сомнению. Аналитический метод Филонова был противоположен общепринятым методам работы, конечный результат никогда не был предопределен заранее, а возникал сам собой в результате творческого процесса, совмещающая в себе как беспредметность, так и фигуративность, объединяя

разрозненные частицы, «единицы действия», по терминологии художника, в общее изображение. Филонову было важно утвердить свой метод на практике, дать ему возможность продолжиться в последователях, которых у художника было множество. Возможно, именно поэтому в таких проектах, как выставка филоновцев в Доме печати, работа над эскизами к постановке «Ревизора» в театре все того же Дома печати, создание иллюстраций к карело-финскому эпосу «Калевала», Филонов придерживался роли руководителя, отдавая основное поле деятельности своим ученикам, «изучающим мастерам», как он их называл. Художник мечтал о создании музея Аналитического искусства, чтобы сделать открытые им новые методы и способы работы общим достоянием, храня и оберегая собственные произведения для помещения в нем: «Ввиду того, что мои вещи имеют исключительное решающее значение в Европ[ейском] иск[усстве], я берегу их при всех условиях и не продаю. Я хочу подарить их партии и прав[ительству], чтобы сделать из них отдельный музей Анал[итического] Иск[усства], и мне дорога и нужна каждая моя работа» [6, с. 103]. Мечте той так и не суждено было осуществиться, более того, результаты профессиональных исканий художника были надолго изъяты их советской действительности, вернувшись в нее лишь в конце 1980-х годов. Музейное дело не было чуждо и Малевичу, посвятившему его развитию определенную часть своей постреволюционной деятельности, заключающейся в разработке проектов музеев нового типа, их строительстве и открытии в ряде городов. Не было у Малевича подобно Филонову недостатка в учениках, в рядах которых он утверждал на практике свои теории и открытия, начав педагогическую деятельность в 1918 году в одном из классов петроградских Свободных мастерских. Далее были Народное художественное училище в Витебске (Витебский Художественно-практический институт чуть позже), организованное и руководимое Марком Шагалом, и Государственный институт художественной культуры, директором которого был Малевич. Во время преподавания в последнем Малевич работает над созданием «архитектонов», объемных моделей на основе формообразования, принятого в супрематизме. Архитектонам предшествовали рисунки, названные художником «планитами», на которых плоские фигуры приобретали объем и переходили в парящие в невесомости сооружения. Среди многочисленных теоретических трудов Малевича особо выделяется обширный трактат «Супрематизм. Мир как беспредметность», окончанный в 1922 году. «...иногда складывается впечатление, что художник отдал перу и бумаге гораздо больше жизненного времени, чем холсту и кисти. Вместе с тем

пластика и слово великого мастера неразделимы, одно вытекает из другого, образуя уникальное явление – творческое наследие Казимира Малевича» [7, с.7].

Каждый своим особым новым путем, полным новаторства, Филонов и Малевич, шел к беспредметности, единению с космосом, созданию философии, сочетающей в себе идейное теоретическое и практическое художественное направления, оставив после себя бесценное наследие, многие части которого еще ждут своего часа, чтобы быть понятыми и оцененными грядущими поколениями.

Список литературы

1. Старостин А.М., Золотухина-Аболина Е.В., Чемерисова Н.В., Ерохин Н.Е. Русский космизм в образно-художественном измерении. Монография. – Ростов н/Д.: СКАГС, 2011. – 188 с.
2. Сост. С.Г. Семенова, А.Г. Гачева. Русский космизм: Антология философской мысли. - М.: Педагогика-Пресс, 1993. – 368 с.
3. Филонов П. Дневник. - СПб.: Азбука, 2000. – 672 с.
4. Русецкий А.В. Буга В.В. Казимир Малевич. Жизнь, творчество, судьба (в отблесках «Черного квадрата» и «Супремии». - Минск: Четыре четверти, 2019. – 128 с.
5. Шатских А.С. Казимир Малевич. - М.: Слово, 1996. – 96 с.
6. Николетта Мислер, Джон Э. Боулт. Филонов. Аналитическое искусство. - М.: Советский художник, 1990. – 248 с.
7. Малевич К. Черный квадрат. - СПб.: Азбука, 2001. – 576 с.

УДК 008

Семухина Е.А. Об универсальных и содержательных категориях культуры

Семухина Елена Александровна

канд. филол. наук, доцент кафедры «Переводоведение и межкультурная коммуникация», Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А., РФ, г. Саратов
semuh@rambler.ru

About universal and meaningful categories of culture

Semukhina Elena Aleksandrovna

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Translation Studies and Intercultural Communication, Yuri Gagarin State Technical University of Saratov, Russia, Saratov

Аннотация. В статье рассматривается феномен культуры через призму структурного подхода, интегрированного с основными положениями ценностного. Автор анализирует культуру как системное образование, состоящее из структурных элементов, имеющих ценностный компонент. К указанным элементам относят в том числе категории. В современной науке существует несколько теорий, связанных с категоризацией в сфере культуры. Согласно большинству из них, среди прочих, можно выявить универсальные, а также содержательные категории культуры. К последним относят категорию греховности, имеющую регуляторный характер.

Ключевые слова: культура, теория культуры, универсальные категории культуры, содержательные категории культуры

Abstract. The article examines the phenomenon of culture through the prism of a structural approach integrated with the main provisions of the value approach. The author analyzes culture as a system education consisting of structural elements having a value component. The specified elements include, among other things, categories. In modern science, there are several theories related to categorization in the field of culture. According to most of them, among others, it is possible to identify universal as well as meaningful categories of culture. The latter include the category of sinfulness, which has a regulatory nature.

Keywords: culture, theory of culture, universal categories of culture, meaningful categories of culture

Феномен культуры может рассматриваться с разных точек зрения, высвечивающих один из ее многочисленных аспектов. Давая определение культуре можно следовать описательной традиции, символической, идеологической, нормативной, а также ценностной и структурной. Согласно последним двум направлениям исследований, культура объединяет в себе материальные и культурные ценности групп людей, а также представляет собой систему некоторых признаков [1, с. 132]. В целом, безусловно, культура имеет некоторую структуру системно связанных

между собой элементов, имеющих ценностную значимость. Исследователи относят к таковым элементам культурные смыслы, концепты, а также категории. Рассмотрим подробнее последние.

В общем, категории обладают высоким уровнем абстрактности, они обозначают не чувственно воспринимаемые, а умозрительные объекты. Согласно философской энциклопедии учение о категориях создал Аристотель, выделив из общего числа всего 10 основных, среди которых: факт бытия, количество, качество, взаимосвязь, место и время, действие и подверженность последнему, обладание и положение [2]. В течение исторического развития философии мыслители создавали различные комбинации категорий, а также варьировали их количество в зависимости от особенностей собственных философских систем.

Например, Г.В.Ф. Гегель особенно выделял такие категории, как:

- количество, качество и мера;
- основание, явление, действительность;
- субстанция, причина, взаимодействие;
- субъект, абсолютная идея, объект [3].

По причине их абстрактности мы также не можем их ни увидеть, ни потрогать, ни попробовать на вкус. Современные физики оперируют такими категориями, как материя и антиматерия, хотя в реальности никто не видел материю и антиматерию как таковые, но лишь их конкретные проявления (материальные тела). К физическим категориям можно отнести также атом, массу, скорость и пр. В философии важными категориями являются материя, мышление, причина и следствие и т.д.

Собственно категории культуры «фиксируют наиболее общие определенности бытия, выявленные развитием познания и практики. Это квинтэссенция (основа) накопленного человеческого опыта, опираясь на который, каждое новое поколение познает и преобразует мир» [4, с. 38]. Может показаться парадоксальным то, что категории культуры позволяют осмысливать окружающий мир, однако никакого парадокса здесь нет: мы всегда видим и интерпретируем действительность, исходя из сложившихся в обществе культурных установок.

Более того, абстрактность категорий никак не мешает субъекту пользоваться ими в целях познания всего многообразия окружающего мира. Сошлемся на мнение В.А. Конева, который полагает, что абстрактность категорий культуры отражает их специфику, и в этом есть их ценность (поскольку они выражают само содержание культуры, раскрывая ее онтологическую структуру, описывая, что такое истина, красота, гармония) [5, с. 15-18]. Таким образом, получается, что категории культуры

описывают ее структурные компоненты на самом высоком абстрактном уровне и позволяют выявить, как она функционирует.

Подход Конева представляется нам привлекательным, прежде всего, в силу его очевидной гибкости: говоря об абстрактности культурных категорий, он в то же время проводит мысль о том, что они не являются просто резервуарами для конкретного содержания конкретной культуры. Они активно формируют это содержание, направляют его развитие: «Конечно, вера – любовь – надежда – мудрость (или в более привычном для уха звучании, идущим от христианской традиции – Вера, Надежда, Любовь и мать их София) [...] не тождественны с формальными культурными категориями. Наоборот, их можно трактовать как **содержательные** категории культуры, которые задают каркас экзистенциальной структуры личности и направляют ее жизнь содержательно» [5, с. 18].

Отметим, что одной из важнейших для современных культур представляется *категория греховности*, соотносимая в первую очередь с религиозной сферой, и, в частности, с системой норм и правил. В связи с этим категорию греховности можно также охарактеризовать как регуляторную, формирующую поведение и взаимоотношения членов общества. Несмотря на то, что, в целом, значение религиозных норм в современном обществе не высоко, часто в результате анализа выясняется, что современные правила социального взаимодействия и оценки (а также самооценки) сформировались на основе религиозных табу и запретов. Таким образом, *содержательная регуляторная категория греховности* оказывает значительное влияние на современную культуру.

Еще одна из значимых теорий категоризации в сфере культуры принадлежит Э. Холлу. Ученый рассматривает 10 базовых категорий, придающих и самим культурам, и включенному в них субъекту качественное своеобразие [6, с. 15-24]. К ним относятся:

- 1) отношение ко времени;
- 2) отношение к территории (пространству);
- 3) общественную организацию;
- 4) обеспечение физического существования;
- 5) половые отношения;
- 6) взаимодействие с окружающей средой;
- 7) учеба;
- 8) игра;
- 9) защита;

10) использование материалов.

В теории Г. Хофстеде под основными категориями культуры следует считать так называемые «ментальные программы», сочетающие в себе формы мышления, паттерны поведения, воспринятые и закрепленные в раннем детстве. Эти механизмы в дальнейшем регулируют поведение человека. К числу ментальных программ исследователь относит дистанцию власти, коллективизм и индивидуализм, маскулинность и феминность, избегание неопределенности и пр. [7, с. 31-70].

Представляется, что с категориями культуры сопоставимы культурные универсалии. Под последними Д.П. Мердок понимает типовые аспекты жизни, находящие актуализацию во всех существующих обществах. К таковым относят:

- место проживания (дом),
- одежду,
- труд,
- семейные связи,
- изобразительное искусство,
- брак,
- религиозные представления и пр. [8, с. 9].

В качестве вывода отметим: исследователи, разрабатывающие категориальные системы, редко отдают себе отчет в том, что данные структуры способны с течением времени значительно изменяться. Особенно это замечание касается категорий культуры, которые подвержены трансформациям, например, по причине радикальных экономических или политических потрясений. Иначе говоря, нельзя приписывать ни какой-либо культуре, ни создавшему ее народу раз и навсегда сформированные списки «базовых» категорий. В то же время, универсальные категории культуры не исчезают бесследно, они становятся основой для возникновения иных – по принципу подобия (как, например, из категории греховности «произрастает» идея виновности, имеющая многочисленные интерпретации в современной психологии) или, напротив, по принципу различия (социальное неравенство / равенство).

Список литературы

1. Бирюкова Е.А. О значении понятия «культура» // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. №12-4. 2019. С. 131-134.
2. Категория. Философская энциклопедия. Электронный ресурс. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2445/КАТЕГОРИЯ (дата обращения: 21.01.2022).
3. Dumont A. Le Néant et le pari du possible. Puissance de l'idéalisme allemand (Kant, Fichte, Hegel, Schelling, Holdelin). P.: Hermann, 2020. 250 p.
4. Яскевич Я.С., Вязовкин В.С., Гафаров Г.С. Основы философии. Минск: Вышэйшая школа, 2009. 301 с.
5. Конев В.А. Категории культуры // Мир русского слова. №4. 2006. С. 14-21.
6. Hall E. Beyond Culture. New York, London, Toronto: Anchor Books, 1989. 320 p.
7. Hofstede G. Lokales Denken, globales Handeln. Kulturen, Zusammenarbeit und Management. C.H. Beck, München, 1997. 420 p.
8. Цит. по: Клакхон К. Теоретико-методологические проблемы изучения социокультурной реальности // Вопросы социальной теории. Том III. Вып. 1(3). 2009. С. 7-31.

Международный научно-практический журнал
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Серия «История, культура и искусство»

№ 02 (07), 2022

По вопросам и замечаниям к изданию,
а также предложениям к сотрудничеству обращаться
по электронной почте office@scipress.ru

Подготовлено с авторских оригиналов

Данный сборник распространяется по лицензии
Creative Commons Attribution 4.0 Всемирная (CC BY 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ru>



Подписано в печать 10.07.2022
Формат 60x84/16. Печать цифровая.
Усл.печ.л. 1,7. Тираж 500 экз.
Научно-издательский центр «Открытое знание»
www.scipress.ru