

УДК 75.04

DOI 10.25628/UNIP.2026.68.1.013

ШАРАПОВ И. А.

Мотив фигуры в живописи Жоана Миро

Проведен анализ мотива фигуры человека в живописи каталонского художника Жоана Миро (1893–1983). Мотив фигуры в живописи Миро получил множество пластических трактовок в разных сюжетных контекстах. Детализация мотива фигуры человека в абстрактной живописи расширяет репрезентативную данность пластики фигуры, что, в свою очередь, сказывается на обновлении очертаний структурного плана и пластическом потенциале мотива. Сделаны выводы о пластическом потенциале мотива фигуры в абстрактной живописи Миро.

Ключевые слова: Жоан Миро, абстрактная живопись, модернизм, мотив, условность в живописи, фигура человека, фрагмент реальности.

Sharapov I. A.

The motif of a figure in Joan Miro's painting

The analysis of the motif of the human figure in the painting of the Catalan artist Joan Miro (1893-1983) is carried out. The motif of the figure in Miro's painting has received many plastic interpretations in different narrative contexts. The detailing of the motif of a human figure in abstract painting expands the representational reality of figure sculpture, which in turn affects the renewal of the outlines of the structural plan and the plastic potential of the motif. Conclusions are drawn about the plastic potential of the figure motif in Miro's abstract painting.

Keywords: Joan Miro, abstract painting, modernism, motif, convention in painting, human figure, fragment of reality.



Введение

Данная статья представляет третью часть исследования основных мотивов живописи каталонского художника Жоана Миро (1893–1983) — одного из ключевых представителей абстрактного искусства XX в. Актуальность темы обусловлена двумя аспектами. Во-первых, это отсутствие научных работ, посвященных детализации абстрактной живописи Ж. Миро, которое обуславливает изучение пластики и специфики мотивов в живописи. Во-вторых, творчество художника изучено преимущественно с уклоном к биографическому материалу (как отмечено нами ранее в статьях о живописи Ж. Миро, посвященных мотивам лестниц и звезд). Детализация мотивов абстрактной живописи в настоящее время остается во многом открытым вопросом. В частности, Янис Минк ранее обозначила план основных мотивов живописи художника, основанных на триаде небесных светил, птиц и фигуры человека [2, 45]. Триада мотивов указывает на взаимосвязи космоса, природы и человека, что, собственно, задает очертания универсального и вневременного планов художественных высказываний живописи Ж. Миро. Абстрактные знаки в живописи призваны на пластическом уровне маркировать ценностный план как универсального, так и вневременного порядков и во многом составляют основание и определяют специфику визуальной поэтики творчества Ж. Миро [9, 90]. При этом существенной сложностью для исследования являлось то, что мотив явлен не только в буквальных, ясных, считываемых начертаниях, а представлен порой и в абстра-

гированном, пластически кодифицированном, а иной раз в совершенно имплицитном виде. Соответственно, здесь имеет место проблематика «естественных и условных знаков», которая, по мысли У. Дж. Т. Митчелла, обладает одновременно как почтением, так и влиянием в науке и в искусстве [4, 94].

В исследовании задействован ряд методов, которые сообразованы в триадический комплекс, включающий хронологический, формальный, семантический методы. На основе первого метода извлечен хронологически выстроенный ряд мотивов фигуры человека, охватывающий разные периоды творчества Миро. Второй метод фиксировал внимание на плане формальных аспектов и отчасти структуре мотива; третий метод способствовал дескриптивному выявлению некоторых знаковых и семантических аспектов мотива фигуры. **Цель исследования** — проследить развитие мотива фигуры человека в живописи Ж. Миро, выявить специфику и потенциал разнообразия решений и детализировать аспекты структуры.

Мотив фигуры в живописи Ж. Миро проходит ряд стадий, где получает множество живописных решений. Первые опыты апеллируют к экспрессивному реализму, затем художник развивает сюрреалистические способы прочтения реальности в живописи, после этого следует кризис темной живописи, где Миро открывает условность абстрактных знаков, в основе которых находится синтез реального и фантастического, далее в творчестве Ж. Миро приходит к обобщениям минимализма в сочетании с обновлением экспрессивной выразительности

**Шарапов
Иван
Александрович**

доцент кафедры композиционно-художественной подготовки, Уральский государственный архитектурно-художественный университет им. Н.С. Алферова (УрГАХУ), Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail:
isharapov4@gmail.com

чистого цвета. Живописные построения Миро преодолевают традиции описательного нарратива реалистического сюжета, о чем свидетельствуют обострение, усиление и интенсивность средств живописи в сопряжении с трансформацией, что работает в пользу очищения и абстрагирования цвета, пластики и структуры сюжета. Миро очистил форму и цвет от репрезентативного буквализма живописи, характерного для классического образительного искусства. Художнику удалось концептуализировать форму, пластику, цвет в абстрактной живописи, это послужило основой создания абстрактного типа сюжета.

Проблема мотива

Специфику мотива в контексте художественного творчества исследовали М. М. Бахтин, И. В. Силантьев, С. Ю. Степанов, В. В. Фещенко, В. Б. Шкловский. В данном исследовании мы опираемся на определение, предложенное И. В. Силантьевым. Оно емко характеризует позицию мотива в структурном аспекте и в концептуальном плане: «Мотив есть образная интерпретация сюжетной схемы» [7, 22]. По мнению автора определения, мотив всецело обусловлен спецификой трактовки сюжета, это условие его и нормирует. Кроме того, добавим мысль В. Б. Шкловского, который считал, что мотив занимает позицию между обычным и необычным. Необычное, собственно, и порождает его особую данность [7, 33]. Эта мысль применима и к пониманию мотива фигуры человека в живописи Ж. Миро. Фигуры человека у Миро действительно необычны, поскольку каждое из решений индивидуально. Необычность обеспечена и выраженным уровнем условности, и степенью абстрагирования антропоморфной формы. В живописи Ж. Миро фигура человека — повод для «игровой редукции действительности», где между индивидуальным, анонимным и универсальным художник находит синтез выразительных чертаний в знаковой форме, которую иной раз он сводит к схеме [1, 89; 5, 117]. Неизменным в решении мотива остается следующее: абстрагирование и концептуализация фигуры человека, принимаемые Миро каждый раз вновь, создают комплексную сложность пластического нарратива фигуры, который возведен в абстрактный знак, схему пластических пределов, средств самой живописи, где «изображение мира утратило значимость, поскольку в пространстве живописи значимы структура вещей — форма, цвет и линия» [2, 43].

Мотив фигуры

Изображение фигуры человека относится к сложным структурным объектам, поскольку построение включает комплекс знаний, навыков, основанных на понимании структурных, пластических, анатомических, композиционных и многих других аспектов. С одной стороны, вполне понятно, что обозначенный комплекс в том или ином значении находит воплощение в классической живописи, реалистическом искусстве. С другой — возникает вопрос: как Миро удаётся изобразить или обозначить фигуру в абстрактной живописи, где приоритетом является не изобразительное, а абстрактное?

Ж. Миро уже с первых опытов отходит от академических норм в живописи, и, в частности, даже его ранние фигуративные мотивы зримо сопряжены с приоритетом сугубо живописных, пластических и концептуальных высказываний художника. Они становятся не столько изображениями, сколько приобретают потенциал экспериментальных экзерсисов. Изображение фигуры человека в живописи Миро обретает зримую пластическую свободу, через смещение строго фигуративных начертаний художник подходит к проблеме трансформации и пересмысления мотива фигуры.

Фигура человека для Миро в определенном смысле — природа (фигура человека здесь всецело попадает под широту значений данного понятия), которая выступает не столько в качестве локуса реальности, сколько предоставляет потенциал для исследования пластических значений укрупненного абстрактного порядка, поскольку «искусство стремится к чистому познанию природных фактов» через призму чувственного обозначения познаваемого [8, 311]. В этом значении понимание природы сближается с трактовкой И.-В. Гёте: «Природа — это закон, в соответствии с которым художник способен открыть многое на разные лады» [3, 469]. Поколение художников конца XIX в. отказалось от классического наследия, освободив живопись от традиционной для нее сюжетности [2, 9]. В абстрактной живописи Ж. Миро сводит фигуру человека к знакам-формам, природа которых различна. Художник в живописи преодолевает привычную репрезентативную норму, определенную традиционным планом антропоморфных очертаний и воспроизведением закономерностей пропорционирования, обуславливающих строй фигуры человека.

Локализация мотива в живописи Ж. Миро

Мотив фигуры человека в живописи Миро локализован в различных сюжетах и контекстах, при этом интерес представляет высказывание художника о первичном условии творчества: «Земля, земля: это нечто сильнее меня <...> это та сила, которая питает и дает мне жизнь» [5, 13]. На земле человек обретается, живет, трудится, возделывает ее и пространство в том или ином значении. Земля во многом обуславливает возможность и разнообразие жизнедеятельности. Земля, силы природы, климат, плодородие закономерно порождают специфические образные основания, которые для Миро выступают катализатором пластического осмысления человека и его действий, что, в свою очередь, сказывается и на подходах построения и интерпретации структурных особенностей мотива фигуры человека. Локусы фигур изначально «заземлены» в холсте, однако Миро идет дальше. Он интегрирует знаки фигур в небесную синь, где вспарили птицы и небесные светила, за которыми следуют освоение звездных далей и пространств космоса. И здесь условность/абстрактное оказываются действенным средством преодоления/сокращения немислимых расстояний и ограничений, поэтому фигуры Миро запросто возникают (и располагаются) в пространстве неба, достигают созвездий и даже растворяются в пространстве живописи как таковом (Иллюстрация 2). Миро снимает предметность восприятия с фигуры с помощью процедур абстрагирования и введения условности, что сопутствует свободной локализации знака фигуры между землей и небом. Более того, он связывает знак фигуры человека не только с природой, но с мирозданием, задействовав диапазон комплексных связей.

Абстракция синтезирует основания постижения/открытия/выражения в пластике черт окружающей нас реальности, поскольку познавательные способности закономерно сопряжены с развитием и обновлением жизни. Условность создает абстрактную отвлеченность от непосредственного визуального восприятия и, несмотря на кажущийся разрыв, отвлечение «постоянно пребывает во внутреннем диалоге с кругом» черт, связанных с пластическим ощущением фигуры [6, 211]. Учитывая предельно различную природу реального и абстрактного, заметим, что при беглом взгляде может возникнуть ощущение, что живопись

Ж. Миро, лишенная прямой изобразительности, тяготеет к абстрактному примитиву и нивелировке сложности явлений. Тогда бы мы неизбежно столкнулись с многократными повторами на формосодержательном плане и в структурных построениях живописных работ Миро.

Репрезентация фигуры человека в абстрактной живописи Миро отходит от буквального повтора, переноса и воспроизведения видимых, привычных нам очертаний фигуры человека. Художественный гений Миро наделяет пластику фигуры потенциалом подвижности, растяжимости, трансформации. При этом необходимо отметить, что абстрактные образы фигур не утрачивают связности с реальностью, которая «никогда не рвется, за исключением узкодекоративных работ», — считает искусствовед Лео Стайнберг [8, 316]. Это замечание в отношении живописи Миро нерелевантно, так как повышение уровня выразительности и локальность цвета не являются переходом к узкодекоративному плану живописи, поэтому в данном контексте мы можем говорить лишь о неотъемлемости обобщения наблюдений, осмысления реальности и их концептуализации, которые Миро соединил с особенным вниманием к характеру живописного процесса, что вкуче создает прецедент синтеза многогранных связей реального и абстрактного в живописи каталонского художника.

Анализ вариаций

1 Первые пробы в живописи Ж. Миро — свидетельство изучения пластики фигуры, где она остается вполне узнаваемой. Художественная выразительность достигается через усиление локальных качеств пятен и активности цвета, тогда как форма балансирует на грани реалистичного и умеренной трансформации (Иллюстрация 1). К числу ранних опытов относится холст «Крестьянин» (1914). Уже с первых работ, в период обучения в студии художника Франсиско Галли, Миро следовал «антиакадемическому принципу» в живописи, где внимание обучающихся фокусировалось на реальных достижениях современных художественных течений и культурном контексте, поэзии, музыке [5, 18].

Название произведения содержит двойственную отсылку: во-первых, здесь присутствует изображение фигуры человека, чья принадлежность определена наименованием живописи; во-вторых, название отсылает к связи труда и земли, что определяет комплекс цветового решения. Живо-

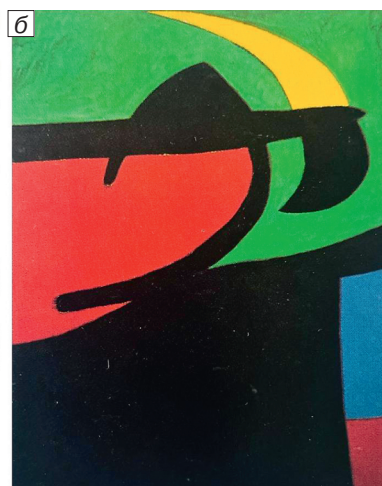
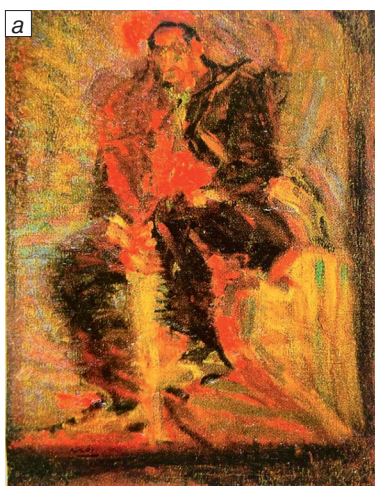


Иллюстрация 1. Фигура: этюд и знак: а — Крестьянин. Ж. Миро. 1914. Холст, масло. 65 × 50 см. Коллекция А. Моз, Париж; б — Каталонский крестьянин в лунном свете. Ж. Миро. 1968. Холст, акрил. 162 × 130 см. Фонд Х. Миро, Барселона [5]

пись «Крестьянина» интонирует звучание цвета в регистре выжженной на солнце золотой терракоты, пыльного сгустка глины в лучах закатного солнца и создает синтез насыщенного колорита, наполненного богатством оттенков земли Каталонии. Однако в действительности Миро усиливает и синтезирует звучание цвета, выстраивая поэтику темы, исходя из трансформации/преобразования студийной постановки, где натурщик сидит часами, а цвет фона обусловлен драпировками. Отметим, что ключевым значением здесь обладают оглядка на впечатления от интенсивности цветов ландшафта Каталонии.

В живописи Ж. Миро цвет живет самостоятельной, отдельной жизнью, художник выстраивает его партитуру и каждый раз достигает звучного колористического аккорда, в контексте которого фигура оказывается впаянной в колористический мир холста. Конструкт фигуры в изобильном звучании цвета несколько утрачивает ясность очертаний, но колористическая спаянность неизменно порождает целостность в структурном плане произведения. На Иллюстрации 1 для сопоставления мы совместили два живописных произведения Миро, принадлежащих разным периодам его творчества, в наименовании и сюжете которых зримо прослеживается тематическое постоянство художника, связанное с осмыслением и художественным исследованием темы человека Каталонии. Кроме того, сопоставление цветовой партитуры холстов разных периодов творчества иллюстрирует, что цвет обладает неочевидной, но закономерной повторностью. Однако здесь существуют и принципиальные различия в позициях локального зву-

чания и цветовой дифференциации, которые сказываются на качественных характеристиках живописи. В поздней версии «Крестьянина» Миро задействовал фрагментарность фигуры, ее приближение к зрителю и масштабирование в пространстве холста, достигнув при этом живописного разграничения цветовых плоскостей, в которых фигура получает некоторую двойственность (она прослеживается в разграничении и интеграции цветовой партии и начертании силуэтов).

2 Ранняя версия произведения «Человек, бросающий камень в птицу» (1925) (Иллюстрация 2) имеет абстрактное наименование «Живопись», данный сюжет решен в принципиально ином ключе — абстрактном, нежели холст «Крестьянин». Такое абстрагирование вовсе не означает отказ от референциальной связности с реальностью. Лео Стайнберг считал, что вся живопись, в том или ином значении, подражательна, «даже беспредметное искусство продолжает играть социальную роль, закрепив мысль в эстетической форме» [11, 273].

Здесь знак фигуры состоит из красного пятна и ритмичной черной линии. Пятно отдаленно напоминает профиль человека, а траектория линии обозначает ось абстрактной фигуры, в то время как ее абрис и очертания остаются слабо считываемыми. Зеленое пятно на фоне создает абстрактный флер фигуры в попытке закрепить предполагаемый диапазон движений. Бросок камня сведен к точке, ее сопровождает пучок линий, призванных маркировать траекторию полета камня. Подобное решение фигуры вполне резонно приравнять к тому, что фи-

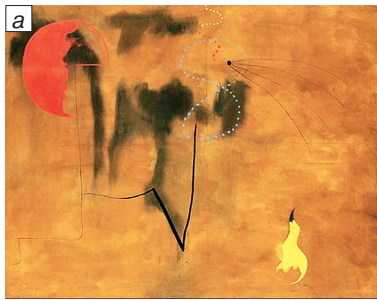


Иллюстрация 2. Фигура: абстракт и гротеск: а — Живопись. Ж. Миро. 1925. Холст, масло. 114,5 × 145,7 см. Музей С. Гуггенхайма, Нью-Йорк, США; б — Человек, бросающий камень в птицу. Ж. Миро. 1926. Холст, масло. 73,2 × 92,1 см. Музей современного искусства [5]



Иллюстрация 3. Фигура: синтетический гротеск и знак: а — Веревка и люди-1. Ж. Миро. 1935. Холст, масло. 104,7 × 74,6 см. Музей современного искусства, США, Нью-Йорк; б — Картина. Ж. Миро. 1950. Холст, масло. 99 × 76 см. Музей Стеделийк ван Аббемузеум, Эйндховен, Голландия [2]

лософ Г. Шпет назвал «экспрессивным символизмом» [12, 21], однако в буквальном значении здесь фигура отсутствует, лишь несколько знаков задают абстракт очертаний, оказываясь растворенными в пространстве живописных пятен. Дефрагментированное присутствие фигуры проявлено при сопоставлении размерных отношений знаков, задающих пластическую отсылку диалога человека и птицы. Вероятно, здесь Миро разрабатывает в живописном решении структуру эмоциональных реакций диалога человека и птицы.

Версию фигуры в сюрреалистичном сюжете «Человек, бросающий камень в птицу» (1926) Миро свел к условному очертанию, которое берет начало в функциональном плане диалогической ситуации фигуры и птицы (прицел и бросок). Миро создал сюрреалистический знак фигуры человека, соединив два элемента (голову и гигантскую стопу), белый силуэт фигуры напоминает отклонившуюся кеглю. Гиперболизация пластики фигуры достигает сюрре-

алистического гротеска, и фигуративный знак оказывается растяжим между образом и концептом. Сведение фигуры к знаку задействует жестовые основания (опора/бросок), что, вероятно, обуславливает данное концептуальное решение фигуры, пересекающей границы привычного традиционно-пропорционального образа человека. Здесь Миро выходит за пределы привычных антропных очертаний фигуры и прибегает к трансгрессии образа [10, 16]. В решениях данного сюжета (Иллюстрация 2) Миро сохраняет и задает размерность соотношений фигуры и птицы. Кроме того, мы видим и разную степень абстрактности фигуры. По сравнению с ранней версией 1925 г., фигура человека в холсте 1926 г. получила большую определенность, что отражает и направленное движение творческой мысли Миро, так трактовка мотива получает смещение от абстрактного к конкретному. Художник осуществляет ступенчатую трансформацию изображения в образ, затем концеп-

туализирует знак и после приходит к созданию идеограммы в живописном решении сюжета.

Одним из первых понятия концепта и «концептирования» ввел в науку философ Г. Шпет (1879–1937), современник Ж. Миро. По мысли философа, «концепт противопоставлен образу, как статическое понятие динамическому», однако в труде Г. Шпета мы также находим и указание на непосредственную связность концепта и абстракции [12, 47]. Это позволяет нам говорить о пластической концептуализации мотива фигуры в живописи Миро.

3 Живопись Миро воплощает текучесть пластических смыслов и средств, мотив фигуры в действительности представляет повод перманентного эксперимента, опосредующего различие формальных эквивалентов. Возвращаясь к проблеме абстрагирования фигуры в живописи Миро, Лео Стайнберг считает, что художник референциально сохраняет связь с реальностью, однако же это не проясняет и не объясняет нам «искусство как искусство» [11, 273]. Действительно, в живописи Миро имеет место комплексный синтез. Так, в работе «Веревка и люди-1» Миро, совместив в едином пространстве объект и живопись (моток веревки и условные изображения четырех фигур) (Иллюстрация 3), преодолевает не только объектность, но и саму живопись, достигнув синтеза скульптуры и живописи. Фигуры, локализованные в фоне картонного основания живописи, графически гротескны, начертания их тел отсылают к женской пластике. Взяв за основу формообразования пластическую извернутость линий, художник превентивно сопоставляет объем мотка веревки и графику экспрессивных тел. Кроме того, графика совмещает имплицитное сходство со схоластическими образами фресковой живописи в соединении с современными абстрактами тел Ж. Арпа. В этой работе, по мысли Я. Минк, Миро наделил моток веревки антропным значением на основании того, что она просто произведена человеком [2, 60]. Компонент фона в данной работе представляет случайный ритм цезур, построенный на брутальных модуляциях двух оттенков голубого цвета, что естественным образом порождает прямую отсылку к природному пространству небесной сини.

В живописной работе 1950 г. «Картина» Миро вновь обратился к предметности веревки (Иллюстрация 3), однако ее включение обладает большим диапазоном вариаций

(как в плане силуэтов, так и размеров). Расположив ряд узлов и петель по оси восходящей диагонали, художник закрепил их клеем к поверхности холста, словно это растения, проклюнувшиеся на поверхности земли. Вокруг этих малых объектов создан ряд танцующих фигур (в контексте живописных построений веревочные фрагменты обретают очертания абстрактной антропоморфности).

По всей вероятности, здесь мы имеем дело с меморативным пассажем, имеющим отношение к парижскому периоду жизни и творчества художника и заключающим пластическую апелляцию к сотрудничеству Миро с Леонидом Мясным и Сергеем Дягилевым, по приглашению которых художник создал занавес, декорации, костюмы, аксессуары для танцовщиков «Русского балета» в Париже [2, 56]. Данная работа представляет живописный вариант сценографического пространства с интегрированными фигурами. Фон представляет план декораций рандомизированных красочных пятен в ключе тонкослойной живописи, тогда как фигуры создают динамический кругообразный цикл танцевальных па. Пластическое действие фигур создает перформативный абстрактный танец, который растворен в пространстве ритма пятен живописи. Однако размерность, структура и формообразование абстрактных знаков-фигур здесь предельно различны, пластические формулы каждой из них задействуют инверсию бинарного шахматного ритма (оверлеппинг), художник лишь исключил позицию белого, заменив его на полифонические интенсивы цвета, достигнув тем самым пространственного погружения фигур. Ж. Миро удалось создать мистерию танца, балета, пластический перформанс в живописном пространстве плоскости холста.

Ясность пластического высказывания Миро достигнута с позиций образного и концептуального обобщений сюжета. Укрупнив и очистив его до абстракта, Миро выстроил собственную реальность в практике живописи. Лео Стайнберг считает, что здесь «известная нам природа отнюдь не игнорируется художником, а сохраняется в качестве отдаленной, подразумеваемой нормы» [8, 311].

Подчеркнем, что ясность сюжета не главенствует в живописи Миро, поскольку художественный гений создает и приоткрывает нам магию в визуальном регистре через концептуализацию простых форм, знаков. Тем самым Жоан Миро вводит нас

в лабиринт ценностей творчества, живописи, а через них — в метафизические чертоги планов и феноменов окружающей нас действительности.

Заключение

Живопись Миро отражает развитие и эволюцию его как художника: начав с условно-реалистичной экспрессивной изобразительности, он подошел к трансформации мотива фигуры. Существенное влияние на эту проблему оказал сюрреализм с характерной для него пластической текучестью содержания и форм, что способствовало сведению антропоморфных очертаний к абстрактному знаку и плану формальных эквивалентов. Уникальность живописного метода Миро заключена в деконструкции фигуративного знака и создании абстрактных пластических решений, выходящих за пределы классической живописи.

Проследив развитие мотива фигуры человека в живописи Ж. Миро, мы детализировали аспектуальность и специфику мотива с учетом взаимопроницаемости планов реального и абстрактного. Мотив фигуры задействован на протяжении разных творческих периодов в контексте разнообразных сюжетов и абстрактных пластических высказываний, что в комплексе указывает не только на его частотность, но и значимость мотива фигуры для творчества Миро (так как он присутствует в том или ином значении как в пластических решениях, так и в названиях живописных произведений). Наряду с этим особый интерес представляло для нас структурное разнообразие решений фигуры человека, поскольку структура задействована в построении условных знаков антропоморфных и фигуративных черт абстрактной живописи.

1 Живопись Миро содержит множество решений мотива фигуры, разработанных художником и интегрированных в контекст различных сюжетов. Живопись Миро охватывает категории реального, условного и абстрактного, прагматика которых полярна, в контексте этих категорий развитие мотива фигуры устремлено к условным пластическим импликациям и абстрактам.

2 Репрезентативный потенциал фигуры представляет основу для синтеза, абстрактных решений, которые превосходят буквальную реальность изобразительного искусства, где человек заключен в традиционные абрисы антропоморфных форм и очерта-

ний. Мотив фигуры в живописи Миро раскрывает вариативность и диапазон отношений основных формальных данностей точки, линии и пятна. Формальные и абстрактные знаки фигуры сведены художником к сугубо живописному плану выразительных ценностей.

- 3 Особенность живописи Миро состоит не только в пластической трансформации привычных очертаний антропной формы, но и в открытии ценностного плана пластических элементов, выступающих эквивалентами знаков реальности в абстрактной живописи, которые художнику удалось связать с глубинным постижением данности фигуры человека.

Список использованной литературы

- [1] Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / пер. с нем. С. Ромашко. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. — 288 с.
- [2] Минк Я. Миро 1893–1983. — М.: Taschen / Арт-Родник, 2003. — 96 с.
- [3] Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры: учеб. пособие / ред.-сост. Н. Н. Мазур. — СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2023. — 544 с.
- [4] Митчелл У. Дж. Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология / пер. с англ. В. Дрозда. — М.: Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. — 237 с.
- [5] Пунье-Миро Х., Лоливьер-Раола Г. Жоан Миро. Художник со звезд. — М.: ООО «Изд-во Астрель», 2003. — 144 с.
- [6] Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / отв. ред. О. А. Кривцун. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. — 352 с.
- [7] Силантьев И. В. Поэтика мотива. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 296 с.
- [8] Стайнберг Л. Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX в. — М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства Гараж, 2021. — 424 с.
- [9] Фещенко В. В., Коваль О. В. Создание знака: очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. — М.: Языки славянской культуры, 2014. — 640 с.
- [10] Фуко М. Археология знания / пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. —

- 3-е изд. — СПб.: ИЦ Гуманитарная академия, 2020. — 416 с.
- [11] Харман Г. Искусство и объекты / пер. Д. Кралечкина; науч. ред. М. Черновой. — М.: Изд. Института Гайдара, 2023. — 440 с.
- [12] Шпет Г. Эстетические фрагменты: своевременные напоминания. Структура слова in usum aestheticae. — М.: Librokom, 2010. — 136 с.
- References**
- [1] Ben'yamin V. Proiskhozhdenie nemeckoj barochnoj dramy / per. s nem. S. Romashko. — М.: Ad Marginem Press, 2025. — 288 s.
- [2] Mink Ya. Miro 1893–1983. — М.: Taschen / Art-Rodnik, 2003. — 96 с.
- [3] Mir obrazov. Obrazy mira. Antologiya issledovanij vizual'noj kul'tury: ucheb. posobie / red.-sost. N.N. Mazur. — SPb.: Izd-vo Evropejskogo un-ta v Sankt-Peterburge, 2023. — 544 s.
- [4] Mitchell U. Dzh. T. Ikonologiya. Obraz. Tekst. Ideologiya / per. s angl. V. Drozda. — М.: Ekaterinburg; Kabinetnyj uchenyj, 2017. — 237 s.
- [5] Pun'e-Miro H., Loliv'er-Raola G. Hoan Miro. Hudozhnik so zvezd. — М.: ООО «Izd-vo Astrel'», 2003. — 144 s.
- [6] Plasticheskoe myshlenie v zhivopisi, arhitekture, kino i fotografii / otv. red. O. A. Krivcun. — М.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2019. — 352 s.
- [7] Silant'ev I. V. Poetika motiva. — М.: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2004. — 296 s.
- [8] Stajenberg L. Drugie kriterii. Licom k licu s iskusstvom XX v. — М.: Ad Marginem Press: Muzej sovremenogo iskusstva Garazh, 2021. — 424 s.
- [9] Feshchenko V. V., Koval' O. V. Sotvorenje znaka: ocherki o lingvoestetike i semiotike iskusstva. — М.: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2014. — 640 s.
- [10] Fuko M. Arheologiya znaniya / per. s fr. M. B. Rakovoj, A. Yu. Serebryannikovoj. — 3-e izd. — SPb.: IC Gumanitarnaya akademiya, 2020. — 416 s.
- [11] Harman G. Iskusstvo i ob'ekty / per. D. Kralechkina; nauch. red. M. Chernovoj. — М.: Izd. Instituta Gajdara, 2023. — 440 s.
- [12] Shpet G. Esteticheskie fragmenty: svoevremennye napominaniya. Struktura slova in usum aestheticae. — М.: Librokom, 2010. — 136 s.
- Статья поступила в редакцию 01.03.2026.
Опубликована 30.03.2026.
- Шарапов Иван Александрович**
доцент кафедры композиционно-художественной подготовки, Уральский государственный архитектурно-художественный университет им. Н. С. Алферова (УрГАХУ), Екатеринбург, Российская Федерация
e-mail: isharapov4@gmail.com
- Sharapov Ivan A.**
Assistant Professor Compositional and Artistic Department, Ural State University of Architecture and Arts named by N.S. Alferov (USAAA), Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: isharapov4@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1761-7176