

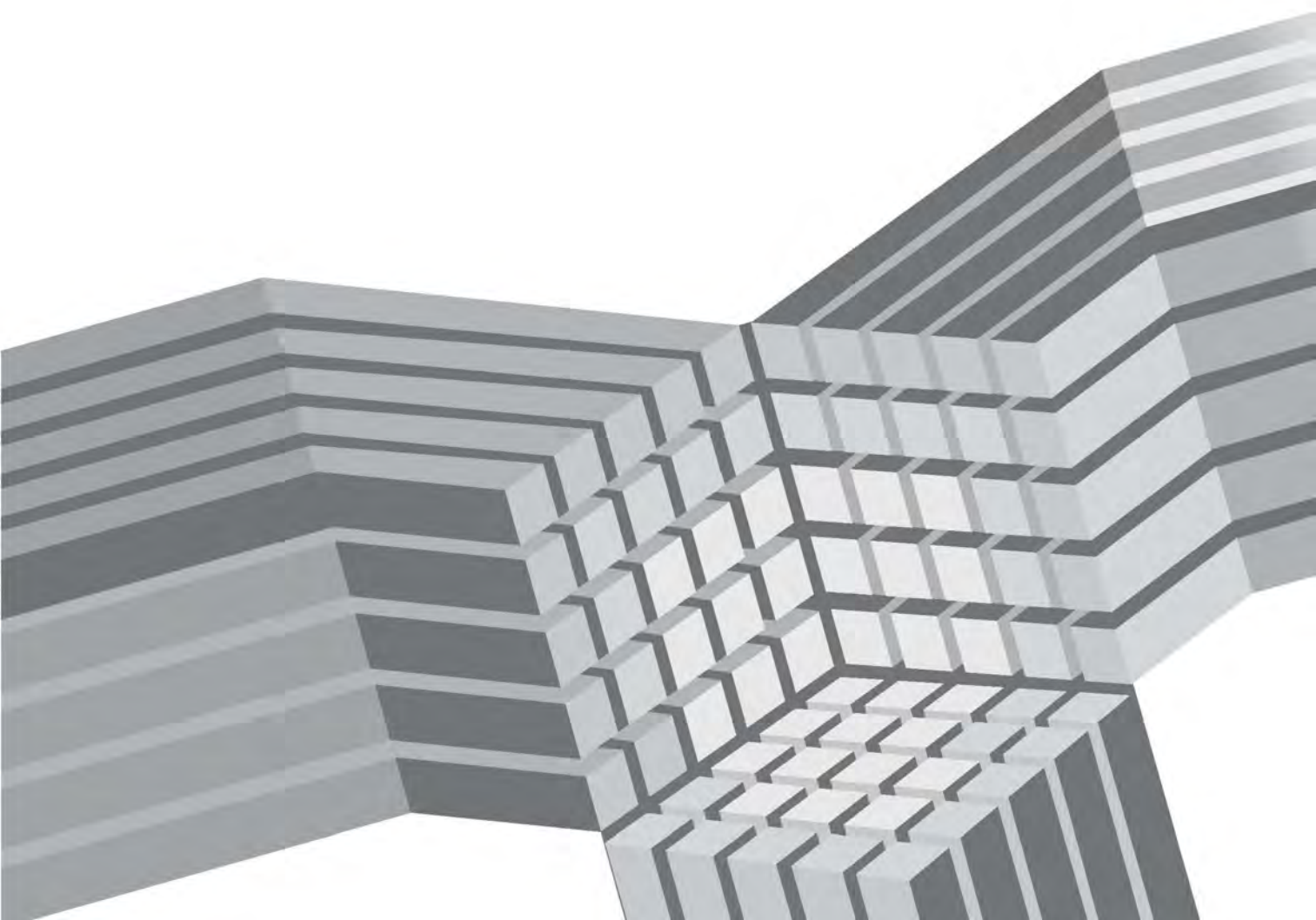
ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 14

4/2017

OBSERVATORY
OF CULTURE



РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Отдел периодических изданий
Российской государственной библиотеки

Никонорова Екатерина Васильевна,
главный редактор, доктор философских
наук, профессор

Шibaева Екатерина Александровна,
заместитель главного редактора —
ответственный секретарь

Гаджиева Анна Аркадьевна,
заместитель заведующей отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Федоров Виктор Васильевич,
председатель Редакционного совета, кан-
дидат экономических наук, Российская
государственная библиотека (Москва)

Дианова Валентина Михайловна,
доктор философских наук, профессор,
Санкт-Петербургский государственный
университет (Санкт-Петербург)

Дуков Евгений Викторович,
доктор философских наук, кандидат
искусствоведения, профессор, Госу-
дарственный институт искусствознания
(Москва)

Егоров Владимир Константинович,
доктор философских наук, кандидат
исторических наук, профессор, заслу-
женный деятель науки Российской Феде-
рации, Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
(Москва)

Зверева Галина Ивановна,
доктор исторических наук, профессор,
Российский государственный гуманитар-
ный университет (Москва)

Любимов Борис Николаевич,
кандидат искусствоведения, заслужен-
ный деятель искусств Российской Феде-
рации, профессор, Высшее театральное
училище (институт) им. М.С. Щепкина
(Москва)

Никонорова Екатерина Васильевна,
главный редактор, доктор философских
наук, профессор, Российская государ-
ственная библиотека (Москва)

Разлогов Кирилл Эмильевич,
доктор искусствоведения, профессор,
Всероссийский государственный универ-
ситет кинематографии им. С.А. Герасимо-
ва (Москва)

Рубинштейн Александр Яковлевич,
доктор философских наук, кандидат
экономических наук, профессор, за-
служенный деятель науки Российской
Федерации, Институт экономики РАН
(Москва)

Румянцев Олег Константинович,
доктор философских наук, Российский
научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия

им. Д.С. Лихачева (Москва)

Рязанова-Кларк Лара,
PhD по филологии, член Королевского
лингвистического общества, Центр
русской культуры им. Е. Дашковой, Един-
бургский университет (Великобритания)

Самарин Александр Юрьевич,
доктор исторических наук, доцент,
Российская государственная библиотека
(Москва)

Сиповская Наталия Владимировна,
доктор искусствоведения, Государствен-
ный институт искусствознания (Москва)

Фёрингер Маргарет,
PhD по истории искусств, Центр лите-
ратурных и культурных исследований
(Берлин, Германия)

Флиер Андрей Яковлевич,
доктор философских наук, профессор,
почетный работник высшего профес-
сионального образования Российской
Федерации, Российский научно-иссле-
довательский институт культурного и
природного наследия им. Д.С. Лихачева
(Москва)

Астафьева Ольга Николаевна,
доктор философских наук, профес-
сор, Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
(Москва)

Хромов Олег Ростиславович,
доктор искусствоведения,
действительный член Российской
академии художеств, Московский
государственный академический художе-
ственный институт им. В.И. Сурикова
(Москва)

Штейнер Евгений Семенович,
доктор искусствоведения, Национальный
исследовательский университет Высшая
школа экономики (Москва); Центр по
изучению Японии при Школе востоко-
ведения и африканистики Лондонского
университета (Великобритания)

НАУЧНЫЙ КОНСУЛЬТАНТ НОМЕРА

Шлыкова Ольга Владимировна,
доктор культурологии, профессор,
Арктический государственный институт
культуры и искусств (Москва, Якутск)

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

Отдел периодических изданий
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия
тел.: +7 (499) 557-04-70
доб. 11-75
e-mail: observatoria@rsl.ru
http://observatoria.rsl.ru

EDITORIAL BOARD

Editor in Chief

Ekaterina V. Nikonorova,
Doctor of Philosophical Sciences

Deputy Editors in Chief

Ekaterina A. Shibaeva
Anna A. Gadzhieva

EDITORIAL COUNCIL

Victor V. Fedorov (Moscow)
Valentina M. Dianova (St. Petersburg)
Evgeny V. Dukov (Moscow)
Vladimir K. Egorov (Moscow)
Galina I. Zvereva (Moscow)
Boris N. Lyubimov (Moscow)
Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)
Kirill E. Razlogov (Moscow)
Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)
Oleg K. Roumyantsev (Moscow)
Lara Ryazanova-Clarke (Edinburgh, UK)
Aleksandr Yu. Samarin (Moscow)
Natalia V. Sipovsky (Moscow)
Margaret Vöringer (Berlin, Germany)
Andrei Ya. Flier (Moscow)
Olga N. Astafieva (Moscow)
Oleg R. Khromov (Moscow)
Evgeny S. Steiner (Moscow, Russia; London, UK)

SCIENTIFIC CONSULTANT OF THE ISSUE

Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)

Certificate of the mass information media registration

ПИ № 77-16687, date 10.11.2003
Published since 2004

Founder and Publisher

Russian State Library

Address

Journal Publishing Department
Vozdvizhenka St., 3/5
Moscow, 119019, Russia
tel.: +7 (499) 557-04-70, ext 11-75
e-mail: observatoria@rsl.ru
http://observatoria.rsl.ru

ISSN 2072 - 3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 14

4/2017

OBSERVATORY
OF CULTURE

Журнал издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2016 г. выпускается в томах, введена сквозная нумерация страниц. 2017 год является 14-м годом выхода издания, что отражается в номере тома.

«Обсерватория культуры» публикует оригинальные, не издававшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов по следующим отраслям науки и группам специальностей:

- ◆ 09.00.00 Философские науки;
- ◆ 17.00.00 Искусствоведение;
- ◆ 24.00.00 Культурология.

С 2007 г. входит в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации.

Включен в Российский индекс научного цитирования и публикует в открытом доступе метаданные статей и списки источников на русском и английском языках.

Официальный сайт: <http://observatoria.rsl.ru/>

Observatory of Culture has been published by the Russian State Library since 2004. In 2016, the journal started to be issued in volumes with continuous page numbering. 2017 is the 14th year of the journal's publishing, which is indicated in the number of volume.

The Editorial Staff accepts only original research papers and other research materials on culture and arts, which have never been published elsewhere and comply with the main subject sections. The main researching areas of the journal are:

- ◆ Philosophical Science;
- ◆ Art Studies;
- ◆ Cultural Science.

For more information, see the official site of the journal:
<http://observatoria.rsl.ru/>

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

ТОМ 14

4/2017 OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

- Пророкова М.Н.** Миметический кризис
в проекте «фундаментальной антропологии»
Р. Жирара: основные аспекты.....388
- Строева О.В.** Эпоха «размножения»
персонального экрана: изменение восприятия
пространства и времени.....396

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Пронкина Е.С.** Репрезентации личной жизни
в социальных медиа (на примере социальной
сети ВКонтакте).....404
- Манторова А.В.** Казус Артемия Лебедева
в контексте формирования профессиональной
мифологии дизайнеров.....411

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Перфильева И.Ю.** Художественные
украшения Англии второй половины XX —
начала XXI века416
- Полякова А.С.** «Танец постфолк»:
к исследованию одного из феноменов
современного танца.....425
- Краснощеков В.А.** Евродиско в России:
из мейнстрима в андеграунд431

НАСЛЕДИЕ

- Ковалев А.Б.** «Литургические песнопения»
Юрия Фалика: проблема цикличности.....438
- Дегтярев В.В.** Архитектор Огастес Уэлби
Пьюджин и антикварная традиция.....445

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Степанов В.С.** Эволюция фортепианного стиля
А.Н. Скрябина в контексте космогонических
идей эпохи 452
- Федоткин С.В.** Рамка и фактура:
об организации пространства в фильмах
Андрея Тарковского.....458
- Смирнова Е.А.** Сценография Бориса Бланка
в постановках Владимира Магара467

КАФЕДРА

- Фистик А.С.** Феномен тоталитаризма:
методологический и сущностный дискурс474
- Троицкий С.А., Гуляева Н.Л.**
Метод картографирования культурных
трансформаций.....482
- В Российской государственной библиотеке
открыт доступ к базе данных научного
цитирования SCOPUS489

ORBIS LITTERARUM

- Самарин А.Ю.** Два документа-автографа
Г.Р. Державина из коллекции
Н.П. Смирнова-Сокольского490

Рецензия

- Королевская Н.В.** «Неизбежность культуры»
сегодня 498

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Гавристова Т.М.** Йинка Шонибаре: диалог со
временем..... 502

К сведению авторов

- Этика научных публикаций в журнале
«Обсерватория культуры»510
- Требования к информации и статьям,
предоставляемым для публикации в журнале
«Обсерватория культуры»512

OBSERVATORY
of CULTURE

VOL. 14

4/2017

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Prorokova M.N.** The Mimetic Crisis in René Girard's Project of "Fundamental Anthropology": Main Aspects388
- Stroeveva O.V.** The Era of Personal Screen "Multiplication": Changing the Perception of Space and Time396

CULTURAL REALITY

- Pronkina E.S.** Representations of Love Life in Social Media (By the Example of the Social Networking Service "VKontakte")404
- Mantorova A.V.** The Casus of Artemy Lebedev in the Context of Professional Designer's Mythology Formation411

IN SPACE OF ART
AND CULTURAL LIFE

- Perflyeva I.Yu.** The Artistic Jewelry of England (The Second Half of the 20th — Beginning of the 21st Century)416
- Polyakova A.S.** "Postfolk Dance": Investigating a Phenomenon of Modern Dance425
- Krasnoshchyokov V.A.** Eurodisco in Russia: From Mainstream into Underground431

HERITAGE

- Kovalev A.B.** Yury Falik's "Liturgical Chants": The Problem of Cyclicity438
- Degtyarev V.V.** Architect Augustus Welby Pugin and the Antiquarian Tradition445

NAMES. PORTRAITS

- Stepanov V.S.** The Evolution of A.N. Scriabin's Piano Style in the Context of the Cosmogonic Ideas of his Period452
- Fedotkin S.V.** Frame and Texture: On the Organization of Space in Andrei Tarkovsky's Films 458
- Smirnova E.A.** Boris Blank's Scenography in Vladimir Magar's Productions467

CURRICULUM

- Fistik A.S.** The Phenomenon of Totalitarianism: The Discourse on Methodology and Essence474
- Troitsky S.A., Gulyaeva N.L.** A Method of Cultural Transformations Mapping482
- SCOPUS Bibliographic Database Is Now Accessible at the Russia State Library489

ORBIS LITTERARUM

- Samarin A.Yu.** Two Documents-Autographs of G.R. Derzhavin from the Collection of N.P. Smirnov-Sokolsky490
- Reveiw*
- Korolevskaya N.V.** The "Inevitability of Culture" Today 498

JOINT OF TIME

- Gavristova T.M.** Yinka Shonibare: Dialogue with the Time502

Information for Authors

- Publication Ethics of "Observatory of Culture" Journal510
- Requirements to Information and Articles Submitted for Publication in "Observatory of Culture" Journal512

УДК 141.319.8
ББК 87.52
DOI 10.25281/2072-3156-2017-14-4-388-395

М.Н. ПРОРОКОВА

МИМЕТИЧЕСКИЙ КРИЗИС В ПРОЕКТЕ «ФУНДАМЕНТАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ» Р. ЖИРАРА: ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ*

Мария Николаевна Пророкова,
Институт философии Российской академии наук,
сектор аналитической антропологии,
младший научный сотрудник
Гончарная ул., д. 12, Москва, 109240, Россия
E-mail: prorokova1040@list.ru

Реферат. Статья посвящена анализу центральных понятий и проблем концепции франко-американского философа и антрополога Р. Жирара. Несмотря на возросший в последние годы интерес русскоязычной аудитории к идеям этого мыслителя, в отечественной академической среде его творческое наследие нельзя назвать изученным. Темы, затрагиваемые Р. Жираром, являются важнейшими для современной науки о человеке и обществе: это природа человеческой агрессии, истоки религиозных и культурных институтов, феномен толпы и законы подражания, общественная мораль. Цель статьи — осветить важнейшие для философского проекта Р. Жирара концепты и понятия («козел отпущения», «уч-

редительное насилие», «двойничество», «жертвоприношение»), сделав акцент на проблеме миметического кризиса внутри его концепции. На основе различных источников — от классической литературы и мифологии до исследований в области этологии и психологии — автор «фундаментальной антропологии» приходит к выводу, что в основе всех социальных институций лежит способность человека к миметическому повторению действий и желаний своих соплеменников. «Желание без объекта», приводящее к миметическому соперничеству, несет потенциальную угрозу для стабильности в обществе — угрозу миметического кризиса, подрыва моральных устоев общины и «войне всех против всех». Согласно Жирару, компенсаторным механизмом, призванным рационализировать и преодолеть деструктивные последствия миметизма, является институт жертвоприношения.

* При написании статьи использованы результаты исследований, выполненные при поддержке Российского научного фонда (РНФ) в рамках научного проекта № 17-18-01620.

Ключевые слова: мимесис, желание, агрессия, жертвоприношение, генезис культурных институций, общество, тексты гонения, фармакон, сакральное, учредительное насилие.

Для цитирования: Пророкова М.Н. Миметический кризис в проекте «фундаментальной антропологии» Р. Жира: основные аспекты // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 388–395. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-388-395.

Центральной проблемой исследований Рене Жира и созданной им «фундаментальной антропологии» является проблема насилия. Начиная с ранних работ, когда, преподавая литературу в американских университетах, Жирар обнаруживает сходные повороты во многих ключевых для мировой литературы сюжетах, его внимание привлекает тема миметизма. Именно ей он посвящает свой первый и, как считают некоторые, самый удачный труд — «Романтическая ложь и фантастическая подлинность» [1]. Свои наблюдения относительно проблемы миметизма Жирар испытывает на этнографическом материале, изучая мифологию и историю религий, — так на свет появляются три работы: «Насилие и священное» [2], «О сокровенном от сотворения мира» [3] и «Козел отпущения» [4], каждую из которых можно назвать *opus magnum* Жира как исследователя. Уже в «Насилии и священном» окончательно формируется ряд идей и утверждений, отказываться от которых Жирар не будет в течение всей последующей жизни: проверяя свои гипотезы на различном материале, начиная от книг Ветхого Завета, заканчивая такими явлениями повседневности, как анорексия, он постепенно развивает свой проект «фундаментальной антропологии», в основе которого лежит способность человеческого существа к миметизму и диалектическая модель искупительной жертвы в качестве конституирующего социум феномена.

Разделяя идею Г. Тарда [5, с. 16–21, 42–44] о том, что именно способность человека к подражательству лежит в основе культуры (об этом он говорит, в частности, в беседе с психиатрами Г. Лефором и Ж.-М. Угурляном [3]), Жирар тем не менее подчеркивает, что эти способности несут не только созидательные для общества последствия. Он объясняет это следующим образом: миметизм распространяется в первую очередь на *желание* субъекта. Повторяя за своим соплеменником, человеческая особь учится хотеть обладать тем же благом, что и соплеменник. Сразу отметим, что идея Жира трагивает в основном этические и нормативно-правовые аспекты общественной жизни.

Борьба за ограниченное количество благ и ресурсов приводит к восприятию Другого как соперника. Жирар обращается к этологическим источникам, рассматривая предложенные К. Лоренцем модели агрессии у приматов и других высших млекопитающих [6]. Естественный отбор вырабатывает в живом существе механизмы защиты, необходимые для выживания. Инстинкт самозащиты, веками служивший человеческому существу, даже в условиях современности продолжает функционировать, «выискивая» враждебность в окружающих существах [7].

Как правило, объект, не «оцененный» соплеменником, предметом борьбы никогда не становится, иными словами, значимость любого объекта оценивается напряженностью борьбы вокруг него, но, что парадоксально, градус напряжения в состязании за право обладания объектом нередко приводит к тому, что разгоревшаяся агрессия обоих участников, как миметика, подавшего пример и выступившего проводником желания, так и повторившего субъекта, заглушает первоначальный повод к состязанию и переносится на противника самого по себе¹.

Так рождается описанный Жираком в ранних работах «треугольник соперничества» или «треугольное соперничество» [1] — схема, в которой сопротивляющиеся друг другу стороны вступают в странный тип коммуникации, обладающей колоссальным разрушительным потенциалом и в то же время близкой нарциссическому ауто- и гомоэротизму: соперники, возвышая ценность желаемого обоими объекта, возвышают также и ценность друг друга, частично перенося жажду обладания Объектом на жажду обладания Другим. Этот тип взаимодействия с образцом-препятствием Жирар связывает с садо-мазохистским типом отношений.

В то же время иная расстановка акцентов, при которой ценность объекта не распространяется на участвующих в борьбе за него субъекта и миметика, также остается одним из самых распространенных конфликтов в литературе² — классическим любовным треугольником.

Ярчайшим примером действия «треугольника соперничества» для Жира является сюжет Данте о Паоло и Франческе, чьи чувства друг к другу разгораются после прочтения романа о трагической связи Ланселота и королевы Гиневры [9, с. 173]. Франческу вынуждают обручиться с одним из двоих братьев, но не с тем, кто способен вызвать у нее чувства, а с другим, отталкивающим и внешне, и внутренне челове-

¹ *Plus le médiateur se rapproche, plus la passion se fait intense et plus l'objet se vide de valeur concrète* [8, р. 103] («По мере приближения посредника, страсть становится все интенсивнее, а конкретная значимость объекта — слабее»).

² Согласно Р. Жираку, именно литература дает нам истинное понимание человека, а потому философии и психологии не должно пренебрегать ею как почвой для рефлексии — плодородной и благодарной.

ком. Будучи «предназначенной» одному брату, она желала бы быть предназначенной другому, но лишь полученный «извне» (из романа) пример впервые заставляет ее задуматься о том, что альтернативное развитие событий гипотетически возможно.

Важнейшим моментом для всей философии Жирара является тезис о том, что агрессия, разгоревшаяся между двумя субъектами в силу соперничества из ничего, не имеет возможности также бесследно исчезнуть — она имеет свойство аккумулироваться, подрывая благополучие общества изнутри. Агрессия, вне зависимости от вызвавшего ее повода, составляет для человеческого существа колоссальный дискомфорт и, накапливаясь, она «срастается» в мощный невротический пласт десубъективированной озлобленности.

Пессимистическая позиция в отношении природы человеческой агрессии объясняется в первую очередь его убежденностью в иррациональности и бесконтрольности механизмов, ею управляющих: первоначальный конфликт, из-за которого происходит «вспышка», быстро забывается, между тем как градус напряжения между субъектами неумолимо растет, захватывая их все больше и больше, пока не отделяется от исходного предмета распри окончательно. В случае классической трагедии возможна разрядка, катарсическое ниспровержение одного (или более) из участников «треугольника соперничества».

Началом культуры Р. Жирар, как и З. Фрейд, полагает первоначальное насилие, свершенное группой субъектов в отношении «миметика», проводника желания, в случае Фрейда группой являются «сыновья», возжелавшие свергнуть отца и завладеть его привилегиями и благами [10, с. 201–213]. По мнению Жирара, различия между фрейдовским представлением о фундаменте религиозного и его собственным заключаются в том, что для Фрейда ключевой фигурой является отец, в то время как он заостряет внимание на фигуре брата.

Первоначальное убийство Жирар трактует следующим образом: группа избавляется от «угнетателя», обладающего большими полномочиями, нежели каждый отдельно взятый член общины, и завладевает его привилегиями. На этом моменте следует заострить внимание: автор концепции «учредительного насилия» полагает началом культуры, полноценной социализации и религиозных верований первоначальный патрицид и дальнейшую рефлексию членов сообщества вокруг этого события. Виктимизация становится тем рычагом, которому суждено определить весь дальнейший генезис культурных институций: жертва конфликта, принявшая на себя агрессию группы, сакрализует-ся и обожествляется.

Вслед за Фрейдом, обнаружившим в самой фигуре Бога Отца, убиенного сыновьями, власть имущего, Жирар помещает в центр всех этических проблем

человека проблему, которую можно сформулировать следующим образом: возможно ли для человеческого сообщества преодоление разрушительного миметизма? На этот вопрос Жирар дает однозначный ответ: человеческое сообщество избавляется от излишка «слежавшегося» насилия посредством насилия учредительного, сплывающегося, сакрализованного — посредством принесения жертвы.

Легитимация, к которой прибегает сообщество, дабы обезопасить себя от возможных «вспышек» недовольства членов группы в отношении друг друга, разом решает целый ряд проблем, связанных с эволюцией социальных связей и структур: группа, совершившая коллективное действие, несущее сверхважную функцию для каждого отдельно взятого индивида и для всех вместе, впервые осознает себя как *сообщество*, чувствуя сопричастность и в определенной мере со-ответственность как друг перед другом, так и перед тем сакрализованным новообразованием, каковым становится эта группа. Представление об обществе, как о целом, несводимом к сумме частей, роднит понимание социальности Жираром с пониманием ее Э. Дюркгеймом [11] и всей французской социологической школы. В отличие от Дюркгеймовского анализа социальных институций, Жирар, однако, делает акцент не на сакрализации объединения (вокруг каковой и разрабатывается комплекс ритуальных практик), а на этическом аспекте ритуализации — осознании первоначального греха, убийства себе подобного, которое не должно повториться и которое искупается циклически совершаемым ритуальным принесением жертвы божеству, олицетворяющему первоначальный проступок сообщества и служащему напоминанием о хаосе и разгуле неуправляемой разрушительной силы, ставшей впоследствии обузданной. Сакрализованная жертва служит группе напоминанием о том первоначальном жесте разрушения, во избежание повторения которого группой выработался компенсаторный механизм [12, р. 40–43].

Рассуждение на тему генезиса культурных институций в терминах этической мысли вырисовывается в работах Жирара не сразу: еще при написании «Козла отпущения» и анализе так называемых текстов гонения он придерживается нейтральной позиции в отношении виктимизации и придает большее значение самой загадке миметизма [8, р. 61–103].

Впоследствии, особенно в поздних работах, Жирар приходит к выводу, что человеческая цивилизация, на протяжении всей своей истории пытавшаяся обезопасить себя от хаоса внутренней агрессии, потерпела поражение: компенсаторный жертвенный механизм периодически давал осечки, вследствие чего насилие порой неизбежно выливалось внутрь группы или миметически распространялось на группы внешних «врагов», уничтожение

или изгнания каковых сулило обществу облегчение. Утопический проект пресечения агрессии на самом зачаточном уровне у Жирара перерастает в своеобразное учение о «первом камне», предпосылки к которому возникают еще в первый период его работы с этнографическим материалом и библейскими текстами и которое окончательно вырисовывается в более поздних трудах.

На индивидуальном и сверхиндивидуальном уровне институт жертвоприношения выполняет роль «катарсической машины»: как и любой ритуал, совместно приносимая жертва запускает заново отсчет социального времени, в котором каждый индивид как бы переживает перерождение и обновление, избавление от прежней скверны и «слежавшейся» агрессии. Жирар употребляет для обозначения этой функции жертвоприношения греческое слово *pharmakon* (лекарство), отмечая тем самым сверхважность свершаемого ритуального действия не только для удержания порядка в обществе, но и для морального здоровья отдельно взятых индивидов.

Нейтрально-отрицательная позиция Жирара в отношении «гонительского» механизма постепенно сменяется радикально-отрицательной: Жирар не устает обращать внимание на то, что далеко не всегда «священного» насилия достаточно для преодоления кризисов и конфликтов внутри сообщества: периодические вспышки, спровоцированные угрожающими общественному спокойствию явлениями, приводят к разладу внутри даже самой стройной и уравновешенной системы. Таким образом, помимо легитимной «жертвы» (символическая функция заклания которой в большей или меньшей степени очевидна каждому члену сообщества), общество склонно выискивать фигуры или группы, косвенно задействованные в том или ином преступлении против общества [13].

Р. Жирар подробно изучает случаи в истории, мифологии и литературе, описывающие подобную общественную логику. Одним из ярчайших примеров, конечно, является продолжительное и чудовищное по своим размахам и последствиям явление — средневековое гонение на ведьм, на которых падала ответственность за природные катаклизмы, болезни, падеж скота, пожары, неурожай и пр. И далеко не всегда обвинителями и гонителями выступали, как принято считать, одержимые религиозным фанатизмом представители духовенства — сам народ охотно верил, что, изгнав/наказав/уничтожив подозрительного члена сообщества, можно избавиться от неурядиц и восстановить мир и процветание. Еще более значимым для жираровской теории примером подобной склонности общественного сознания к поиску виновного является любимый Жираром персонаж — царь Эдип (во время чумы, объявившей Фивы, именно он был обозначен как виновный по причине совершенного им патрицида и женитьбы на собственной матери).

Следует отметить, что чума как метафора социального разлада и хаоса неоднократно разбирается Жираром на материале различных источников [14, р. 227–261]. Подобной позиции придерживается и А. Арто [15]. Он убежден, что градус моральной паники вокруг пандемии всегда влечет за собой падение общественных устоев, законопорядка и нравов. Это происходит не только потому, что заболевание затрагивает мозг и провоцирует в разившихся безумие, но и в силу природы дурного миметизма, охватывающего все большие и большие пласты населения: «Последние живые люди приходят в неистовство... <...> Бесплезно пытаться отыскать точные причины этого передающегося другим бреда» [15, с. 22].

А. Арто, проводя параллели между чумой, провоцирующей вместе с социальным и моральным распадом иррациональные и в большинстве случаев неадекватные действия, и страстью, охватывающей зрителя и актера во время театрального действия (т. е. коллективного символического действия, по сути, свершенного по принципу ритуала), цитирует Августина Блаженного, опасавшегося того самого разлагающего умы воздействия миметической пандемии: «Чтобы умиротворить чуму, убивающую тела, ваши боги потребовали устроить в свою честь эти сценические игрища... Ежели у вас осталось еще хоть сколько-нибудь разума, избери-те то, что поистине достойно вашего поклонения, ибо хитрость злых духов, предвидевших, что зараза отступит от ваших тел, с радостью ухватилась за эту возможность поразить вас гораздо более опасной эпидемией, — опасной, так как она поражает не тела, но нравы» [15, с. 26]. Говоря о «гораздо более опасной эпидемии», Августин имеет в виду, разумеется, страсть народа к зрелищам, но если мы заглянем глубже и, пользуясь терминологией Жирара, попытаемся разобраться, что лежит в основе той потребности к коллективному свершению ритуального действия, мы обнаружим тот самый пагубный миметизм, с одной стороны, и потребность в поиске священной жертвы (коллективного врага) — с другой.

Важным моментом при анализе театрального действия как ритуала коммуникации между актером и зрителями является имитативная магия: миметический акт игрового покорения опасного явления посредством воспроизведения его актером-«жрецом» в традиционных обществах всегда являлся важнейшей практикой самооздоровления и самозащиты общины.

Еще Э. Лич, анализируя социальную значимость ритуала, приходит к выводу, что ценна та жертва, которая наиболее тесно соприкасалась с общиной и с каждым отдельным ее членом, иными словами, жертва — это не абстрактный «дар» сообщества, пришедший извне, а предмет/персона/животное,

имевший к обществу непосредственное отношение: «Прежде чем жертвенное животное убивают, жертвователю... устанавливает метонимическую связь между собой и жертвой, прикасаясь к голове животного. ...Жертвенное животное в некотором метафизическом смысле является... заменой самого жертвователя» [16, с. 108].

Таким образом, перенос коллективной агрессии на жертву является тем более успешным, чем больше каждый участник самоосознает себя *причастным, причащенным, очищенным* через это жертвоприношение. Как и Жирар, Лич изучает жертвоприношение на материале Ветхого Завета, в частности Книги Левит. Левит сообщает нам, что приносимая народом жертва не одна, их две, и выполняют они одну и ту же функцию, но несколько разные ее аспекты. Одно жертвенное животное («агнец») считается чистым даром, и отправляется на заклание, другое («козел») считается носителем скверны, он изгоняется за пределы общины, унося скверну с собой.

Парадоксальная, на первый взгляд, особенность — в кризисной ситуации, подобной стихийному бедствию или чуме, община самообновляется, выбирая «чужого» внутри группы. Его причастность к постигшим общество (селение, город, государство) бедствиям фактически определяет его виновность. Личность, пришедшая извне и имеющая больше мотивов и возможность совершить злодеяние, не способна в полной мере рассеять волну недовольства, им спровоцированную [17].

В то же время наличие внешней опасности или общего врага, в том числе в политическом смысле, автоматически срезает дистанцию внутри общины, заставляя ее функционировать более слаженно и дружно. За неимением внешнего врага община постепенно распадается на более мелкие группы, дистанция между ее членами увеличивается. Так, гражданская война в государстве часто случается тогда, когда внешние враги ему не угрожают — стоит вспомнить, например, противостояние патрициев и плебеев в ту эпоху Римской республики, когда военная мощь ее достигла достаточно высокого уровня, чтобы какое-то время не опасаться вторжений извне.

Дробление общества на все меньшие и меньшие фракции, вплоть до «борьбы всех против всех», описывает и К. Лоренц, на примере некоторых видов животных демонстрируя потребность в установлении дистанции с Другим [6]. Часто представители одного и того же вида объединяются для противостояния другому виду, проявляя сострадание и эмпатию в отношении друг друга, но стоит только внешней угрозе отступить, как механизм «противостояния» начинает работать и в отношении себе подобных. Лоренц также отмечает, что у видов, наиболее «оснащенных» естественным ору-

жием, главным образом у хищников, в наибольшей степени развит моральный запрет на убийство, в то время как у видов, хуже защищенных и менее сильных, мораль развита в меньшей степени. У человека, как существа от природы не защищенного, тормозящие агрессию механизмы развиты крайне слабо. Другими важнейшими для теории Жирара тезисами К. Лоренца являются следующие: агрессия не является реакцией на внешние раздражители, она вырабатывается у индивида вне зависимости от обстоятельств. Культурное развитие человека опережает его биологическое развитие настолько, что механизмы подавления агрессии не успели развиться в адекватной для нынешних форм сосуществования степени.

Механизм, с помощью которого в качестве «носителя скверны» выбирается тот или иной член общества или группа, весьма непредсказуем. При попытке выявить набор виктимных признаков, мы обнаружим, пожалуй, два.

Первый признак — отличие от *большинства* (впрочем, довольно спорный, поскольку «непохожесть» можно обнаружить в любом индивиде: цвет волос, рост, возраст, род занятий и пр.). Тем не менее, если говорить о средневековой Европе, набор виктимных признаков постепенно образовал своеобразный канон: виновный — это человек скорее женского, нежели мужского пола, скорее молчаливый, нежели общительный, скорее яркий внешне (уродливый, т. е. «отмеченный дьяволом», например горбун, или слишком «прельщающий» обликом, т. е. опять же отмеченный дьяволом во искушение ближних), нежели незаметный, «нормальный».

Второй признак — причастность к какому-либо инциденту, который можно истолковать как злодеяние — *maleficium*. Этот принцип выбора не менее случаен и абсурден, чем первый, однако первоначально «искры» бывает достаточно, чтобы огонь «миметической заразы» начал разгораться. Жирар неоднократно обращает внимание на то, что человеческой природе свойственна сакрализация единства, но более всего для человека желанно объединение с сородичами *против*. Пульсирующее внутри сообщества недовольство (как на индивидуальном, так и на коллективном уровне): материальным благосостоянием, переменами или их отсутствием, сменой власти, личными неудачами или болезненностью и т. д., готово разрядиться в любой момент, однако при выборе стратегии поведения человек, как правило, руководствуется соображениями собственной безопасности. В традиционных сообществах, где коллективные ценности подавляют индивидуальные амбиции (говоря о средневековой Европе или античном полисе, не стоит забывать, что мы имеем дело с обществом, правовые, экономические и социальные инсти-

туции которого тесно связаны с религиозностью и диктуемыми ею канонами поведения), человек действует по принципу наибольшей конформности, всегда рискуя, выделившись, пробить брешь в собственной «нормальности», привлечь к себе внимание и спровоцировать сообщество на агрессию. Следовательно, разрушительный потенциал, имеющийся в группе, находит выход в том случае, если проявление агрессии допускается другими членами сообщества — так появляется агрессивная толпа [18, с. 47].

Психологи, проводившие эксперименты на тему давления общественного мнения при принятии решения, разделяют представления Жирара о конформности: подавляющее большинство испытуемых чаще отказывается от своего мнения, даже полного здравого смысла, в пользу мнения большинства, особенно в тех случаях, когда несогласие не должно повлечь за собой никаких последствий (например, при мирной обстановке в лаборатории, в первую очередь, это касается исследований группового давления С. Ашем и, в меньшей степени, экспериментов его ученика С. Милгрэма [19]).

В случае, когда вопрос касается возможного проявления агрессии, представитель человеческого сообщества всегда выбирает в качестве «мишени» того, кого до него выбрало наибольшее количество соплеменников, и чем дальше, тем более крепкой становится убежденность каждого отдельно взятого индивида в правоте большинства, следовательно, и своей собственной, когда он к мнению большинства присоединяется. Первоначально довольно случайный выбор «козла отпущения» со временем случайным казаться перестает: группа рационализирует поводы к «праведному» гневу и отстаивает собственные права на проявление этого гнева. Миметическая способность в данном случае запускает машину повторения жеста ближнего, остановить которое может только удовлетворение жажды разрушения посредством «возмездия», которое, конечно, порой достигается самыми кровавыми способами.

Классическим примером, раскрывающим принцип действия толпы, Жирар полагает сюжет об Иисусе и грешнице. Проблема «первого камня», т. е. того самого первого насильственного жеста в отношении реального или мнимого нарушителя общественного спокойствия или другого потенциального «козла отпущения», наилучшим образом объясняет неспособность человечества преодолеть естественный механизм гонения. Новаторское решение, а именно — отказ смотреть вслед за большинством на Другого, как на исключенного, по мнению Жирара, в большинстве случаев не находит отклика: человеческое существо не в силах противиться миметическому соблазну или миметической заразе. Лежит ли в основе этой неспособно-

сти лишь слепая мимикрия, или же индивид более всего боится, оказавшись в оппозиции к мнению большинства, также стать исключенным, повернуть агрессию группы на себя? В сюжете об Иисусе и грешнице верным будет скорее второй вариант: ни одно живое существо не хотело бы оказаться *по ту сторону*. Важно и следующее: первый камень — это проводник, это миметик, за которым каждый последующий жест совершается с меньшим колебанием, и первоначально робкие проявления агрессии становятся тем смелее, чем большее число соплеменников они задела.

Учредительное насилие, расцениваемое Жираром как действенное средство для саморегуляции циркулирующих внутри общества недовольств, по своей сути не является единственным способом борьбы с разрушительным потенциалом «гонительского инстинкта». В поздний период Жирар приходит к выводу: человеческое существо *способно* выработать стойкость в отношении давления общественного мнения, и человек как вид способен сопротивляться миметической заразе, постепенно эволюционируя посредством индивидуального воления и морального превосходства над деструктивными позывами в отношении Другого. Однако по отношению к состоянию современного общества исследователь полон пессимизма: отказавшись от легитимных способов выплеска агрессии, отрицнув институт жертвоприношения, человечество тем не менее не научилось устанавливать дистанцию с Другим и не сумело отказаться от «гонительского инстинкта» [20]. Мнимая гуманность не приносит плодов, и массовая культура также не способна сориентировать человека в его инстинктах и потребностях: не обладая должным компенсаторным потенциалом, она в то же время имеет мощнейший миметический потенциал. Общество, в представлении Жирара, достигнув относительно высокого экономического и культурного уровня, в то же время стало «рассеивать» агрессию: так, разбирая массовое убийство в Политехническом университете Монреаля [21], Жирар подчеркивает, что подобная симптоматика свидетельствует о неспособности современного общества регулировать уровень агрессии внутри себя.

Веками функционировавший механизм «гонения» не является панацеей: только будучи осознанной всеми членами сообщества, практика учредительного насилия сможет быть отринута, однако Жирар полон пессимизма относительно того, насколько скоро человечество сможет прийти к осознанию этого.

Исследовательская группа, организованная учениками и последователями Р. Жирара, — Коллоквиум насилия и религии с 1990 г. занимается коллективным изучением поставленных мыслителем проблем, издает коллективные мо-

нографии, проводит международные конференции. С 1994 г. выходит ежегодный журнал «Контагион» (Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture), содержащий статьи на актуальные для жирардианской мысли темы. Помимо философов, антропологов и религиоведов, разработанную Р. Жираром теорию рассматривают также нейробиологи и психологи-когнитивисты, ставящие перед собой цель на экспериментальном уровне ответить на важнейшие для «фундаментальной антропологии» вопросы и, возможно, предложить решения. Несмотря на увлеченность Жирара христианской этикой в последний период жизни, а также то, что среди его читателей немало людей, кто считает его *христианским мыслителем*, Коллоквиум насилия и религии носит сугубо научный характер и преследует цели исследовать, критиковать и развивать миметическую модель отношений между насилием и религией в генезисе и поддержке культуры [22], но не делать предложенную Жираром теорию инструментом для внедрения христианской этики в гуманитарные науки.

Список источников

1. Girard R. Mensonge romantique et la vérité Romanesque. Paris : Grasset, 1977. 305 p.
2. Жирап Р. Насилие и священное. Москва : Новое литературное обозрение, 2010. 433 с.
3. Girard R. Des choses cachées depuis la fondation du monde. Paris : Grasset, 1978. 605 p.
4. Жирап Р. Козел отпущения. Москва : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 336 с.
5. Тард Г. Законы подражания. Москва : Академический проект, 2011. 304 с.
6. Лоренц К. Агрессия, или так называемое зло. Москва : РИМИС, 2009. 352 с.
7. Girard R. Les origines de la culture. Paris : Pluriel, 2013. 280 p.
8. Girard R. La violence et le sacré. Paris : Grasset, 1972. 456 p.
9. Жирап Р. Критика из подполья. Москва : Новое литературное обозрение, 2013. 249 с.
10. Фрейд З. Тотем и табу. Тбилиси : Мерани, 1991. 396 с.
11. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии // Мистика. Религия. Наука : Классики мирового религиоведения : антология / сост. и общ. ред. А.Н. Красникова. Москва : Канон+, 1998. С. 174–230.
12. Girard R. Les grands entretiens. Paris : Artpress, 2015. 108 p.
13. Дмитриев А.В., Сычев А.А. Скандал: Социофилософские очерки : монография. Москва : ЦСП и М, 2014. 323 с.
14. Girard R. La voix meconnue du reel. Une theorie des mythes achaiques et modernes. Paris : Grasset, 2010. 304 p.
15. Арто А. Театр и его двойник. Москва : Мартис, 1993. 189 с.
16. Лич Э. Культура и коммуникация. Логика взаимосвязи символов : К использованию структурного анализа в социальной антропологии. Москва : Восточная литература РАН, 2001. 149 с.
17. Ostorero M., Anheim É. Le diable en procès [Электронный ресурс] // Medievales. URL: <https://medievales.revues.org/988#tocto1n2> (дата обращения: 26.09.2016).
18. Тард Г. Психология толп. Мнение и толпа. Москва : Институт психологии РАН, КСП+, 1999. 416 с.
19. Конец Л.В. Классические эксперименты в психологии [Электронный ресурс] // Пси-фактор. URL: http://psyfactor.org/lib/experimenty_asha.htm (дата обращения: 16.10.2016).
20. Карелин В. Опыт демаскировки гонений [Электронный ресурс] // Философский журнал. 2011. № 2. URL: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj_7/10.pdf (дата обращения: 09.10.2016).
21. Дворкин А. Массовый расстрел в Монреале: политика пола в убийстве женщин [Электронный ресурс] // Womenation.org : информационный журнал женского освободительного движения. URL: <http://womenation.org/dworkin-mtl-massacre/> (дата обращения: 15.10.2016).
22. The colloquium on Violence and Religion [Электронный ресурс]. URL: <http://violenceandreligion.com/about> (дата обращения: 09.11.2016).

THE MIMETIC CRISIS IN RENÉ GIRARD'S PROJECT OF "FUNDAMENTAL ANTHROPOLOGY": MAIN ASPECTS

MARIA N. PROROKOVA

Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 12, Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russia
E-mail: prorokova1040@list.ru

Abstract. *The focus of this paper is on comprehension of concepts and problems central to the theory of Franco-American philosopher and anthropologist R. Girard. Despite the recent increase of interest in the ideas of the author among Russian-speaking audience, in Russian educational community his creative heritage have not yet been sufficiently explored. The topics developed by R. Girard have a significant place in the modern science of man and society: the nature of human aggression, the origins of religious and cultural institutions, the phenomenon of crowd and the laws of imitation, the*

social morality. The paper aims to analyze the most important problems and concepts of R. Girard's philosophical project (scapegoat, constituent violence, duplicity, sacrifice), focusing on the mimetic theme inside his theory. Researching various sources, from ancient literature and mythology to studies in psychology and ethology, the author of "Fundamental Anthropology" reaches the conclusion that at the basis of all social institutions lies mimetic capacity that makes human beings reproduce the actions and borrow desires of their tribesman. The "desire without object", leading to mimetic rivalry, represents a threat to the stability of society, reflected in a risk of mimetic crisis, destabilization of moral values and "war of all against all". According to Girard, the practice of sacrifice acts as a compensatory mechanism, so-called "pharmakon", which helps to overcome the destructive consequences of mimesis.

Key words: mimesis, desire, aggression, sacrifice, genesis of cultural institution, society, persecution, pharmakon, sacred, constituent violence.

Citation: Prorokova M.N. The Mimetic Crisis in René Girard's Project of "Fundamental Anthropology": Main Aspects, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 388–395. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-388-395.

Acknowledgements: This article uses the results of researches conducted with the support of the Russian Science Foundation, within the framework of scientific project No. 17-18-01620.

References

- Girard R. *Mensonge romantique et la vérité Romanesque* [Romantic Lie & Romanesque Truth]. Paris, Grasset Publ., 1977, 305 p.
- Girard R. *Nasilie i syvashchenoe* [Violence and the Sacred]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2010, 433 p.
- Girard R. *Des choses cachées depuis la fondation du monde* [Things Hidden since the Foundation of the World]. Paris, Grasset Publ., 1978, 605 p.
- Girard R. *Kozel otpushcheniya* [The Scapegoat]. Moscow, Ivana Limbakha Publ., 2010, 336 p.
- Tarde G. *Zakony podrazhaniya* [The Laws of Imitation]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2011, 304 p.
- Lorenz K. *Agressiya, ili tak nazyvaemoe zlo* [On Aggression]. Moscow, RIMIS Publ., 2009, 352 p.
- Girard R. *Les origines de la culture* [The Origins of Culture]. Paris, Pluriel Publ., 2013, 280 p.
- Girard R. *La violence et le sacré* [Violence and the Sacred]. Paris, Grasset Publ., 1972, 456 p.
- Girard R. *Kritika iz podpol'ya* [The Criticism from the Underground]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2013, 249 p.
- Freud S. *Totem i tabu* [Totem and Taboo]. Tbilisi, Merani Publ., 1991, 396 p.
- Durkheim É. *Elementarnye formy religioznoi zhizni. Totemicheskaya sistema v Avstralii* [The Elementary Forms of Religious Life. The Totemic System in Australia], *Mistika. Religiya. Nauka: Klassiki mirovogo religiovedeniya: antologiya* [Mysticism. Religion. Science: The Classics of World Religion Studies: Anthology]. Moscow, Kanon+ Publ., 1998, pp. 174–230.
- Girard R. *Les grands entretiens* [The Big Interviews]. Paris, Artpress Publ., 2015, 108 p.
- Dmitriev A.V., Sychev A.A. *Skandal: Sotsiofilosofskie ocherki: monografiya* [Scandal: Socio-Philosophical Essays: Monograph]. Moscow, TsSP i M Publ., 2014, 323 p.
- Girard R. *La voix meconnue du reel. Une theorie des mythes achaiques et modernes* [The Unknown Voice of Reality. The Theory of Archaic and Modern Myths]. Paris, Grasset Publ., 2010, 304 p.
- Artaud A. *Teatr i ego dvoynik* [The Theatre and its Double]. Moscow, Martis Publ., 1993, 189 p.
- Leach E. *Kul'tura i kommunikatsiya. Logika vzaimosvyazi simvolov: K ispol'zovaniyu strukturnogo analiza v sotsial'noi antropologii* [Culture and Communication: The Logic by Which Symbols Are Connected]. Moscow, "Vostochnaya Literatura" RAN Publ., 2001, 149 p.
- Ostorero M., Anheim É. *Le diable en procès* [The Devil on Trial], *Medievales*. Available at: <https://medievales.revues.org/988#tocto1n2> (accessed 26.09.2016).
- Tarde G. *Psikhologiya tolpy. Mnenie i tolpa* [Crowd Psychology. The Opinion and the Crowd]. Moscow, Institut Psikhologii RAN Publ., KSP+ Publ., 1999, 416 p.
- Kopets L.V. *Klassicheskie eksperimenty v psikhologii* [Classic Experiments in Psychology], *Psi-faktor*. Available at: http://psyfactor.org/lib/experimenty_asha.htm (accessed 16.10.2016).
- Karelin V. *Opyt demaskirovki gonimii* [An Essay at Demasquing Persecution], *Filosofskii zhurnal* [Philosophy Journal], 2011, no. 2. Available at: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj_7/10.pdf (accessed 09.10.2016).
- Dvorkin A. *Massovyi rasstrel v Monreale: politika pola v ubiistve zhenshchin* [The Montreal Massacre: The Gender Policy in Women's Murder], *Womenation.org: informatsionnyi zhurnal zhenskogo osvoboditel'nogo dvizheniya* [The Information Journal of the Women's Liberation Movement]. Available at: <http://womensation.org/dworkin-mtl-massacre/> (accessed 15.10.2016).
- The Colloquium on Violence and Religion*. Available at: <http://violenceandreligion.com/about> (accessed 09.11.2016).

О.В. СТРОЕВА

ЭПОХА «РАЗМНОЖЕНИЯ» ПЕРСОНАЛЬНОГО ЭКРАНА: ИЗМЕНЕНИЕ ВОСПРИЯТИЯ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ

Олеся Витальевна Строева,

Институт кино и телевидения (ГИТР),
кафедра теории и истории культуры,
профессор

Хорошевское ш., д. 32А, Москва, 123007, Россия

кандидат философских наук, доцент
E-mail: olessia_75@mail.ru

Реферат. В статье анализируются изменения, произошедшие в эстетическом восприятии в условиях нового этапа развития культуры, связанного с «размножением» персонального экрана. Состояние симбиоза с виртуальной реальностью определяется понятием «полионтизм», подразумевающим сосуществование нескольких равнозначных реальностей, что порождает ощущение смешанной реальности. Феномен смешанной реальности в первую очередь состоит в разрушении границы между миром реальным и виртуальным, что, безусловно, влияет на характер восприятия действительности, способы мышления и самосознания. Современный культурный тип симбиоза с виртуальностью меняет восприятие всех базовых характеристик бытия: пространства и времени. Эти изменения автор анализирует на примерах современного искусства. Гиперреалистический подход к изображению с использованием различных технологий может рассматриваться сегодня как общая тенденция в искусстве, отражающая изменения в восприятии пространства под воздействием феномена смешанной реальности. Отсутствие ночи и символизация смерти в виртуальной реальности определяет электронный хроотоп, где время становится пространством, в любую точку которого можно всегда вернуться.

Ключевые слова: эстетика, культура, современное искусство, экран, гиперреализм, паблик-арт, время, трансгуманизм, телесность.

Для цитирования: Строева О.В. Эпоха «размножения» персонального экрана: изменение восприятия пространства и времени // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 396—403. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-396-403.

Новый этап развития культуры связан с появлением персонального экрана и углублением процесса сращения субъекта с виртуальностью, что, безусловно, влияет на характер восприятия реальности, способы мышления и самосознания. Бытийствование современного человека сегодня можно охарактеризовать термином «полионтизм», разработанным в рамках виртуалистики¹. Полионтизм подразумевает наличие нескольких равнозначных реальностей, порождающее ощущение смешанной реальности, а также дополненной реальности (AR), что сегодня активно исследуется и в отечественной, и в западной философии. Феномен смешанной реальности в первую очередь состоит в разрушении границы между миром реальным и виртуальным в сознании человека. Симбиоз с индивидуальным электронным устройством усугубляет ситуацию, так как делает субъекта целиком зависимым от виртуального мира информации и коммуникации. Интернет сегодня удовлетворяет разнообразные потребности — от интеллектуальных до бытовых, от дистанционного образования до приготовления обеда. Такой переход в виртуальность влечет за собой ряд социальных изменений, уже начинают отмирать некоторые профессии и целые секторы бизнеса,

¹ Наиболее крупными являются исследования Н.А. Носова, А.И. Воронова, И.Г. Корсунцева, Е.В. Ковалевской, В.В. Афанасьева и др.

трансформируются социальные роли, на что обращает внимание Б. Гройс в своем интервью [1].

В онтологическом плане процесс разрушения границ виртуального и реального представляет собой сближение знаков и вещей, чему способствует тактильность, возникшая с переходом к сенсорным экранам. Управление иконками на персональных мониторах осуществляется путем непосредственного прикосновения к ним. И хотя изображения цифрового мира не дают полный спектр ощущений, однако в результате постоянного контакта с электронными устройствами изменяются характеристики работы мозга, что стало предметом исследования нейролингвистики [2]. Парадокс заключается в том, что не происходит переноса всей полноты чувственного мира в виртуальный, а идет обратный процесс виртуализации человеческого восприятия. Кроме того, информация в виде бесконечного гипертекста, основанного на традиционной логографии, постепенно замещается анимированными иконками, особенно в межличностной коммуникации, а изображение все чаще замещает слово в новостных лентах. Феномен сосуществования, а иногда и замещения логоцентрической модели письменности пиктографической заметен не только по более частому употреблению пиктограмм, но и в целом по упрощению грамматических и орфографических структур, отсутствию пунктуации в современном письменном языке телефонных сообщений и высказываний в социальных сетях. Представляется, что Логос сегодня обрел виртуально-онтологическую форму [3] и существует в виде глобального искусственного разума или информационного поля. В условиях этой виртуальной матрицы субъект перекладывает свои разумные функции на технологию, а онтологические характеристики вещей преобразуются в феноменологически-трансцендентальные.

Влияние виртуальности на самосознание человека также вызывает постоянный интерес философов. Экранная культура, с самого момента своего появления, по мнению французского феноменолога Ж.-Л. Марьона, стала благодатной почвой для реализации идеи сверхчеловека Ф. Ницше в разных контекстах и ипостасях. Каждый потребитель образов, обладающий телевизионным экраном и пультом, не говоря уже о персональном компьютере или смартфоне, ощущает себя сверхчеловеком, а по сути своей ребенком, занимающимся самолюбованием. По мнению Ж.-Л. Марьона: «Принимая положение оцениваемой волей к власти ценности, образ освобождается от своего умпостижаемого оригинала, подчиняясь оценивающему человеку, который отныне становится единственным источником, занимающим место всех оригиналов. Речь — о самоидолопоклонничестве, когда человек как оценивающий все ценности может и должен обитать не в мире, а в образах преследующей его воли к влас-

ти» [4, с. 46]. Другие аспекты пребывания в виртуальной реальности описал С. Жижек: технология MUD (многопользовательских пространств — Multi User Dungeon, Dimension или Domain) в киберпространстве размывает понятие «Я» (самоидентификации) воспринимающего субъекта [5]. Имеется в виду, что у любого пользователя Интернета появляется виртуальный двойник, и этих двойников-симулякров может быть неограниченное количество.

Образ собственного «Я» относится к воображаемому и он противопоставлен другому символическому «Я», что сейчас в буквальном смысле относится к взаимодействию в социальных сетях посредством «аватаров». Феноменология конституирования цельного образа «Я» в нашем сознании происходит по аналогии в процессе интерсубъективной коммуникации, а также через «стадию зеркала», описанную Ж. Лаканом [6]. В настоящее время мы наблюдаем этап перерождения в виртуальную реальность и фиксирования своего виртуального присутствия через технологию сэлфи [7]. Ежедневное стремление к созданию собственных портретов и получению «лайков» в социальных сетях — часть бытования субъекта в виртуальном мире, естественная потребность человека новой формации в обновлении своего образа «Я» в виртуальном пространстве.

Кроме того, ситуация смешанной реальности или полионтизма не может не оказывать влияние на восприятие базовых характеристик бытия: пространства и времени. С точки зрения феноменологии, восприятие пространства напрямую связано с концепцией телесности, поскольку тело является инструментом освоения пространства с первых дней пребывания человека в физической реальности [8]. История архитектуры и изобразительного искусства наглядно демонстрирует изменение образа тела и его роли в освоении и создании культурного пространства. Со времен античности формула восприятия пространства выглядела как представление о теле как микрокосме, вписанном в макрокосм. Начиная с эпохи Ренессанса, представление об организации идеального тела как аналоге идеального мира преобразуется в механистический образ винтика в машине государства благодаря Т. Гоббсу. К эпохе модерна представление о целостности тела в культуре полностью разрушается, что привело к использованию новых нетелесных точек отсчета в художественной практике абстракционистов, пытавшихся исключить тело как мерило пространства из своего творчества. Тело перестает быть инструментом освоения пространства и в виртуальной реальности, поскольку эта реальность представляет собой гипертекст. Кроме того, получение высококачественных изображений, возможность изменения масштаба объектов, удаление или приближение, калейдоскоп текстов и изображений,

рассеянное внимание, двухмерность — все эти факторы изменяют способ чувственного восприятия пространства в реальности. Наиболее ярко эти изменения отражаются в формах и форматах современного искусства. Искусство XXI в. связано с проблемой трансгуманизма и новой постмодернистской антропологией. Так, гиперреалистический подход к изображению с использованием различных технологий может рассматриваться сегодня как общая тенденция в искусстве, отражающая изменения в восприятии пространства под воздействием виртуальности.

ПРОСТРАНСТВО

Создание цифровой знаково-символической сети в XXI в. можно считать естественной ступенью в эволюции миметической деятельности человека. Все, созданное человеком, помимо деятельности по удовлетворению базовых потребностей, всегда носило мифологически-символический характер, по сути, вся культура как коллекция текстов и изображений представляет собой некую виртуальную реальность по отношению к действительности. Изобразительное искусство прошлого научилось играть с сознанием в хитроумные симуляции, поскольку именно живописное изображение, как только оно обрело перспективу, стало создавать эффект двухступенчатого восприятия (в терминологии Э. Гуссерля). По мере развития художественного мастерства изображение стало все больше воссоздавать бытие как таковое и передавать зрителю квазиэкзистенциальные переживания. Таким образом, вся история визуальных искусств является в какой-то мере подготовкой к созданию виртуального мира — абсолютного воплощения мимесиса. Так, В.В. Бычков и Н.Б. Маньковская различают несколько типов виртуальности: естественная виртуальность (сны, галлюцинации), искусство как виртуальная реальность (полного погружения в художественную реальность в нормальном акте эстетического восприятия не происходит), паравиртуальная реальность (психоделика), протовиртуальная реальность (ощущение условной границы между реципиентом и артефактом не утрачивается) и виртуальная реальность (полное погружение реципиента в виртуальный мир) [9, с. 36–39].

Современное искусство развивает новый тип «постмимесиса» как подражания или скорее соревнования не с природой или Творцом, а с техникой в целом. Зависимость от экрана и виртуальности, по сути являющаяся структурой многослойного цитирования, создает тоталитарный аппарат или систему «диспозитива» (термин М. Фуко и Ж. Делеза, подразумевающий жесткую систему правил, инсти-

тутов, дискурсов, обусловленных определенными пространственными характеристиками — position [10]), где современное искусство вынуждено повторять модели общего производства образов. Например, «диспозитив» арт-рынка создает такую среду, где технология часто становится форматом, т. е. обязательным условием существования в рамках этой системы. Кроме того, феномен смешанной реальности приводит к тому, что современное искусство в большинстве случаев вынуждено создавать объекты, отвечающие не телесному измерению, а скорее виртуальному, а также воспринимать пространство несоразмерно телесным характеристикам. Для этого художники сами изобретают новые технологии, используют нехудожественные материалы, заимствуя идеи из других сфер производства (например, космической, как Аниш Капур). В результате современные произведения искусства представляет собой часто техническую диковинку, требуют немалых финансовых вложений, а иногда затрат производственного масштаба, использования не столько умений художника, а сколько сверхновых технологий и работы команды профессионалов. Наиболее ярко эту тенденцию отражает направление гиперреализма в разных его проявлениях как в живописи, так и в скульптуре (в том числе «паблик-арт»). Например, живопись, симулируя фотографию высокого разрешения, позволяет показать нечто, что увидеть глазами в жизни невозможно, передать мельчайшие детали или фактуру материала.

Таким образом, в условиях смешанной реальности в процесс эстетического восприятия активно внедряется технология, что и определяет характер современного мировоззрения. Парадокс технологии заключается в том, что она освобождает человека из-под власти телесного. Этот феномен, разработанный Ж. Делезом, был назван «тело без органов», что подразумевает симбиозное состояние или выход за пределы себя, где главным врагом объявляется устройство организма. Этот концепт разворачивается у философов в различных контекстах и смыслах, но в эстетическом отношении подразумевает неограниченный простор и освобождение из рамок телесности. Параллельной синонимичной категорией постмодерна является также понятие трансгрессии как перехода границ, в том числе и в восприятии целостности тела, что стало характерно для эпохи виртуальности [11]. Применительно к повседневной культуре этот концепт может также рассматриваться как простор для всевозможных экспериментов с телом, так как, утратив постоянство форм, оно стало восприниматься изменчивым.

С другой стороны, гиперреалистичность может быть рассмотрена как симуляция телесного натурализма. Свидетельствует ли это о стремлении возродить эстетическую целостность тела, а значит целостность восприятия мира? Этот уже сложившийся

тренд современного искусства присутствует в работах Эвана Пенни, Гюнтера фон Хаггенса, Марка Куина, Рона Мюека и других художников. Эффект нарушения некоего запрета, перехода черты в демонстрации натурализма, безобразного телесного становится здесь основой эстетического воздействия, и действительно, большинство зрителей переживают шок, глядя на эти скульптуры. Поскольку для современного человека характерен полионтический тип чувственности, который формируется под влиянием виртуальности, некий симбиозный тип раздвоенности реальности и «контрмира», шок вызван разрушением идеализирующей защитной оболочки, отсутствием мифологем, связанных с канонизированными образами.

Почему в искусстве стал востребован симулякр тела? Искусственное и симулякр противопоставлены у Ж. Делеза, поскольку искусственное — это копия копии, но не ложный претендент. Искусственное может стать симулякром, если поменяет свою природу на фантомную, так как симулякр должен тщательно скрывать, маскировать свой обман, как пишет Ж. Делез [12, с. 236]. С одной стороны, гиперреалистическая скульптура является механистической копией копии, т. е. искусственным телом в буквальном смысле. Но как только это искусственное тело объявляется произведением искусства, оно сразу переходит в разряд симулякра. Практически все скульпторы-гиперреалисты начинали свою карьеру в киноиндустрии, т. е. они являются профессионалами в создании муляжей. Однако перейдя в сферу искусства, они начали создавать образы-симулякры, фантомы тел, иллюзии организмов, настолько правдоподобные, но ими не являющиеся, которые можно подвергать изменениям, свободно трансформировать от простого изменения размеров до создания гиперреалистических мутаций.

Так, скульптор из Торонто Эван Пенни создает бюсты, выполненные в более крупном масштабе, чем их реальные прообразы, как и британский скульптор Джейми Салмон и австралиец Рон Мюек. Другой австралийский скульптор Сэм Джинкс работает с трансформациями тела, создавая уродства и зооморфные гибриды. Адам Бин изобрел собственную технологию и новый материал для создания гиперреалистических миниатюр. Страшные монстры и телесные фантазии — тема творчества Патриции Печини. Но чтобы подчеркнуть их миролюбивый характер, автор изображает этих монстров рядом с детьми. Разрушение канона как целостности тела естественно приводит к восприятию тела как некоего нового протяженного пластического материала для преодоления собственных телесных границ, что соответствует также и ощущению виртуального тела, не имеющего границ.

Восприятие пространства в целом строится на феномене телесности, которая на современной ста-

дии развития представляет собой образ «тела без органов», т. е. соединения в свободных комбинациях гетерогенных элементов. В том числе пространство мегаполиса стало восприниматься как продолжение виртуальности, как гипертекст, и в это пространство внедряются виртуальные объекты нетелесного измерения. Это объекты часто гигантского размера, выполненные с использованием новейших технологий, они контрастируют с общей архитектурой улиц и зданий, нарочито создавая эффект дополненной реальности. Первые места в подобных урбанистических экспериментах, получивших название паблик-арт, занимают города США, а также Германии и Скандинавии. К самым известным мировым уличным арт-объектам относятся «Облачные ворота» Аниша Капура в Чикаго — гигантская абстрактная фигура из отполированной стали, деформирующая и размножающая отражения. В Версале Аниш Капур установил также странные объекты в пространстве классическо-барочного ансамбля: инсталляция «Грязный уголок», «Зеркало неба», «Нисхождение», «С-образная кривая» и др. Все объекты, помимо их скандальных физиологических коннотаций, представляли собой эффектную эстетическую интервенцию в мир классики и традиции, а также природного ландшафта. Отражающие поверхности объектов преумножали образы, дублировали окружающую среду, имитируя экранную культуру в том числе. Версаль уже несколько лет подряд приглашает художников со всего мира для проведения выставок и установления подобных арт-объектов.

Анализируя феномен паблик-арта, объективно можно заметить его главную тенденцию — эффект внедрения чужеродных объектов или интервенции, ставшей для современного полионтического сознания практически нормой. Принцип коллажа как один из приемов постмодернизма переносится из текстовой или виртуальной реальности в мир реальных материальных объектов. Соединение несоединимых элементов возможно в структуре текста или изображения, а современные технологии позволяют перенести этот же принцип и в создание пространства города, который также воспринимается как гипертекст. Подобная «вклейка» в контекст традиционного парка, например, создает сложную нелинейную структуру с разрывами смысловых связей. И если для носителя традиционной культуры эти объекты будут казаться инородными на фоне некой целостной парадигмы ансамбля эпохи классицизма и барокко, то для носителя медийного сознания все элементы этой структуры покажутся равнозначными, также как в глобальной сети все разрозненные куски информации представляют собой калейдоскоп.

Таким образом, мы вновь возвращаемся к понятию «тела без органов». В данном случае совре-

менная интервенция паблик-арта внедряется в тело традиционной композиции города, разрушая целостность организма или изначально не воспринимаемая «тело города» чем-то целостным или единым. Классическая история архитектуры опирается на понятие «архитектоники» как ясно выраженное членения и соотношения частей целого произведения, модернизм ввел принцип тектоники, т. е. конструктивизма или голой конструкции. Постмодернизм, как известно, развивает тенденции деконструктивизма, где главенствует эстетический принцип. Однако в задачи архитекторов-постмодернистов никогда не входило разрушение контекста городской или природной среды, скорее наоборот, они стремились связать иные постройки с историческим городским окружением, не испортив его новыми включениями. Принцип цитирования и коллажирования реализуется в архитектуре постмодернизма в виде игры в намеки на прообразы, зашифрованную символику и сложные ассоциации. Паблик-арт — это явление внедрения в сам контекст, разрушение традиционной концепции тела как микрокосма, вписанного в тело макрокосма. Это отношение было разрушено еще модернистами, тело было раздроблено, а сейчас превратилось в карту (по определению Ж. Делеза), где принципом сцепления гетерогенных элементов становится метафизическое «тело без органов».

ВРЕМЯ

Симбиозное состояние с виртуальным миром влияет и на восприятие времени. Очевидно, что ночь как элемент бинарной оппозиции в реальном мире исчезает в мире виртуальном. Медиакультура в широком смысле давно уже размывает границы между ночью и днем, а сетевая культура углубила этот процесс. Если экран — это «вечный день» или безвременье, как это влияет на внутреннее восприятие времени субъекта и существование в реальном мире? Особенностью пребывания в социальных сетях в настоящее время является то, что пользователи создают собственную личную историю посредством публикации фотографий, например, одно из нововведений Фэйсбука — ежедневное напоминание о событиях прошлых лет. Что это: вечное возвращение, мумификация времени и разрешение экзистенциальных проблем?

Еще Гераклит уподоблял время текущей реке, в которую нельзя войти дважды по причине ее неустойчивости и быстроты изменения. Аристотель писал о том, что во времени ничего нельзя ухватить помимо «теперь», а единственной возможностью закрепить и сохранить это ускользающее «теперь» может являться только память. Августин в «Исповеди» пишет, что в собственном смысле правильнее

было бы вести речь о трех временах: это настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. В трансцендентальной философии И. Канта время определяется как априорная форма чистого разума, иными словами — имманентная структура сознания. Теорию «внутреннего или субъективного» времени развивал также Э. Гуссерль, называя источником ощущений времени фантазию, которая творит некий «временной момент». Однако экзистенциализм вновь наделил трансцендентальную категорию времени онтологическим смыслом, связывая суть человеческого бытия с его конечностью. Постулируя, что никто, кроме человека, не в состоянии понять свою конечность, М. Хайдеггер вывел понятие временности как бытия-к-смерти, как неделимую взаимопроникающую мифологему [13]. Он выдвинул тезис, что в основе осмысления проблемы времени во всей европейской философии лежит неверная абсолютизация настоящего времени, в ущерб остальным его модусам. М. Хайдеггер описывает настоящее время термином «вечное присутствие», характеризуя устремленность в будущее «заботой», «страхом» и «ожиданием». К тому же только эта направленность в будущее способна дать личности переживание подлинного существования. Примат модуса настоящего времени, утверждает М. Хайдеггер, приводит к победе повседневности над ощущением конечности у человека, лишая его возможности понимания бытия.

Изобразительное искусство, фотография, кино всегда выполняли функцию мумификации времени. Наличие собственной истории в фотографиях в глобальной сети дает возможность хранить эти образы в виртуальном пространстве, всегда доступном для пользователя, таким образом создавая некий электронный хронотоп, где время становится пространством в буквальном смысле, в любую точку которого можно всегда вернуться. Воображение, память и фантазия в отношении конституирования прошлого уже не востребованы, так как эти функции выполняет электронный носитель, искусственный интеллект, воплощение Логоса-Отца. Прошлое становится вечным настоящим как реализация модели циклического мифологического времени. Вечное присутствие в Сети закрепляется как актуализированное настоящее. Таким образом, эта новая постмифологическая реальность Сети дает возможность нейтрализовать экзистенциальный страх, так как нет устремленности в будущее в форме «заботы», «страха» и «ожидания» смерти, т. е. наступает полная победа повседневности.

Отсутствие ночи как отсутствие времени, означает и отсутствие смерти. Мифологическое архаическое сознание ассоциировало сон с временной смертью, а смерть — с вечным сном; понятия «ночи» и «смерти» сближались в противоположность паре «день» и «жизнь». И если ночь выступает

как аналог смерти, то ее смысл заключается в преодолении смерти, которая является последней границей бытия человека. Однако Жан Бодрийяр в своей работе «Символический обмен и смерть» рассматривал влечение к смерти Танатос не как объективную биологическую реальность, а как абстрактную идею, некий культурный феномен, «мысленную гипотезу», «рационализацию самой смерти», миф, метафору, отражающую фундаментальное устройство современной западной культуры. В этом он видел теоретическую ценность идеи «влечения к смерти» и в этом ракурсе предлагал подходить к пониманию данной категории как к мифу, требующему своей интерпретации. А миф, как известно, имеет свойство нейтрализовывать все бинарные оппозиции, в том числе и самую фундаментальную — жизнь и смерть. В этом состоит парадокс, ведь в мифе смерть часто трактуется как переход семантической границы, а насилие как перевертыш (подвиг): «Эрос на службе у смерти, процесс культурной сублимации как длинный окольный путь к смерти, влечение к смерти, питающее собой репрессивное насилие и управляющее всей культурой как безжалостное сверх-Я, силы жизни, вписанные в навязчивое повторение, — все это верно, но верно для нашей культуры, которая в попытке отменить смерть нагромождает мертвое на мертвое и которая одержима смертью как своей целью» [14, с. 272–273].

У З. Фрейда и Ж. Лакана влечение к смерти всегда тайно и вытеснено, однако в современном медиапространстве постоянное присутствие образа смерти превращается в некий виртуальный перформанс, который становится частью виртуальной реальности современного человека, где все сложнее отличить подлинное от симулякра. Явное присутствие Танатоса на экране — желание победить смерть, поэтому чем больше смерти на экране, тем сильнее воля к жизни, и наоборот, чем Танатос более завуалирован, тем деструктивнее тенденции в обществе. С другой стороны, бытие смерти, присутствие смерти — не что иное, как оксюморон (то же самое, что бытие небытия или присутствие отсутствия). Смерти как небытия не существует, поскольку мы не можем это помыслить, писал еще Парменид. Единственный способ помыслить смерть возможен с помощью экзистенциала присутствия по причине того, что переживание отсутствия себя неосуществимо². Насколько же в таком случае смерть в современной культуре также виртуальна, как и жизнь?

Одним из условий существования искусства является то, что настоящий зритель, всегда должен

осознавать: перед ним художественное произведение, а не эмпирическая реальность. Медиасмерть перестает для нас являться чем-то реальным вдвойне, поскольку мы можем всегда отключить телевизор или компьютер, записать изображение, воспроизвести его и т. д. Как писал Ф. Ницше, Еврипид ввел зрителя на сцену, т. е. его двойника, и с тех пор «перестало быть тайной, как и с помощью каких сентенций повседневная жизнь может быть представлена на сцене» [16, с. 53]. Мир двойников, мир повседневности, мещанской драмы стал восприниматься как псевдореальность, замещающая мир «случая и нужды», его страшное экзистенциальное. В общем-то, это и есть картинка современной культуры: здесь и Платоновский эйдолон (изображение), интерпретированный Ж. Делезом как симулякр или бесконечное блуждание в лабиринте пещер; и повседневность как омут, затягивающая человека в пустую хронологию жизни.

Таким образом, отсутствие ночи в виртуальности означает отсутствие времени и смерти, актуализацию вечного настоящего и бессмертия, а, следовательно, торжество мифа и иллюзии, пользуясь терминологией Ф. Ницше, полную победу Аполлона. Аполлонийская стихия как спасение от экзистенциальных страхов является безусловной доминантой в медиакультуре. Яркой иллюстрацией этой тенденции может быть инцидент, произошедший в Майами, когда посетители выставки современного искусства Art Basel, приняли конфликт, произошедший между двумя кураторами выставки, за часть шоу. Между девушками возникла ссора, в результате которой одна из них достала нож и нанесла им удары своей обидчице. Раненная и истекающая кровью девушка села на пол, а посетители стали снимать видео и делать фото, воспринимая все как перформанс. Даже после прибытия полиции, задержавшей нападавшую, многие продолжали верить в то, что стали зрителями очередной арт-инсталляции, а кровь была ненастоящей.

Итак, парадокс наличия виртуальной реальности заключается в том, что она начинает воздействовать на восприятие и в целом существование человека в реальном мире. Исчезновение или размывание границ между действительностью и иллюзией, жизнью и смертью, днем и ночью, вещью и знаком — все это является частью одной глобальной тенденции формирования иного сознания как результата развития симбиоза с виртуальной реальностью. Этот тип смешанной реальности порождает в художественной культуре новые формы, проанализированные в статье. Изменение представлений о телесности определяет характер нового восприятия пространства в реальности, а виртуальный хронотоп развивает примат модуса настоящего времени и мотив вечного возвращения.

² Трансформацию отношения к смерти под воздействием медиа пытаются осмыслить многие современные философы, обзор основных концепций этого проблемного поля представлен в статье В.Н. Моисеева [14].

Список источников

1. Гройс Б. За пределами США нельзя объяснить ничего, кроме Супермена [Электронный ресурс] // Афиша Daily. URL: <http://vozduh.afisha.ru/art/boris-groys-za-predelami-ssha-nelzya-obyasnit-nichego-krome-supermena> (дата обращения: 26.04.2017).
2. Когнитивные исследования : сб. науч. тр. Вып. 5 / отв. ред.: А.А. Кибрик, Т.В. Черниговская, А.В. Дубасова. Москва : Ин-т психологии РАН, 2012. 294 с.
3. Строева О.В. Пиктография в эпоху медиаккультуры: разрушение Логоса? // Вестник Московского государственного областного университета. 2016. № 1. С. 78–85.
4. Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. Москва : Прогресс-Традиция, 2010. 172 с.
5. Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия [Электронный ресурс] // Искусство кино. 1998. № 1. URL: <https://www.kinoart.ru/archive/1998/01/n1-article25> (дата обращения: 26.04.2017).
6. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте [Электронный ресурс] // Электронная библиотека. URL: <https://profilib.com/chtenie/116287/zhak-lakan-instantsiya-bukvy-v-bessoznatelnom-sbornik.php> (дата обращения: 20.06.2017).
7. Строева О.В. Искусство и философия. Санкт-Петербург : Страта, 2017. С. 25–45.
8. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию : материалы лекцион. курсов 1992–1994 годов. Москва : Ad Marginem, 1995. 344 с.
9. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства [Электронный ресурс] // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. Москва : ИФ РАН, 2016. URL: <http://iphras.ru/page47631358.htm> (дата обращения: 26.04.2017).
10. Deleuze G. What is a dispositif? // Deleuze, Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975–1995. New-York : Semiotext(e), 2007. 411 p.
11. Строева О.В. Трансгрессия как профанация в современном искусстве // Обсерватория культуры. 2015. № 1. С. 18–24.
12. Делез Ж. Платон и симулякр. Интенциональность и текстуальность. Томск : Водолей, 1998. С. 225–240.
13. Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков : Фолио, 2003. 503 с.
14. Моисеев В.Н. К постановке проблемы смертности в эпоху новых медиа // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 3. С. 274–279.
15. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Москва : Добросвет, 2000. 387 с.
16. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Москва : Азбука-классика, 2005. 224 с.

THE ERA OF PERSONAL SCREEN “MULTIPLICATION”: CHANGING THE PERCEPTION OF SPACE AND TIME

OLESLIA V. STROEVA

Film and Television Institute, 32A, Khoroshevskoye Rd.,
Moscow, 123007, Russia
E-mail: olessia_75@mail.ru

Abstract. *The author of the following article analyses the changes in aesthetic perception, happening in the context of the new stage in the evolution of media culture, connected with the “multiplication” of personal screens. The state of symbiosis with virtual reality is determined by the concept of “polyontism”, implying the coexistence of several equivalent realities, which gives rise to a sense of mixed reality. The phenomenon of mixed reality includes, in the first place, the destruction of boundaries between the real world and the virtual one, which, of course, affects the character of reality perception, way of thinking and self-consciousness. The contemporary cultural type of symbiosis with virtual reality changes the perception of all basic characteristics of being — space and time. On the examples of contemporary art, the author analyzes those changes. The hyper-realistic ap-*

proach to the images created by means of various technologies can be considered today as a general trend in art, reflecting the changes in the perception of space and physicality under the influence of the phenomenon of mixed reality. The absence of night and the symbolization of death in virtual reality determine the electronic chronotope, where time becomes space in any place of which you can always go back.

Key words: aesthetics, media culture, contemporary art, screen, hyperrealism, public art, time, transhumanism, corporality.

Citation: Stroeва О.В. The Era of Personal Screen “Multiplication”: Changing the Perception of Space and Time, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 396–403. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-396-403.

References

1. Groys B. Za predelami SShA nel'zya ob'yasnit' nichego, krome Supermena [Outside the USA You Can't Explain Anything, Except Superman], *Afisha Daily* [Poster Daily]. Available at: <http://vozduh.afisha.ru/art/boris-groys-za-predelami-ssha-nelzya-obyasnit-nichego-krome-supermena> (accessed 26.04.2017).
2. Kibrik A.A., Chernigovskaya T.V., Dubasova A.V. (eds). *Kognitivnye issledovaniya* [Cognitive Studies], issue 5. Moscow, Institut Psikhologii RAN Publ., 2012, 294 p.

3. Stroeva O.V. Piktografiya v epokhu mediakul'tury: razrushenie Logosa? [Pictography in Media Culture Epoch: Destruction of Logos?], *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta* [Bulletin of the Moscow State Regional University], 2016, no. 1, pp. 78–85.
4. Marion J.-L. *Perekrest'ya vidimogo* [The Crossing of the Visible]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2010, 172 p.
5. Žižek S. Kiberprostranstvo, ili Nevynosimaya zamknutost' bytiya [Cyberspace, or the Unbearable Insularity of Existence], *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], 1998, no. 1. Available at: <https://www.kinoart.ru/archive/1998/01/n1-article25> (accessed 26.04.2017).
6. Lacan J. Stadiya zerkala kak obrazuyushchaya funktsiyu Ya, kakoi ona raskrylas' nam v psikhoanaliticheskom opyte [The Mirror Stage as Formative of the Function of I, as It Has Been Revealed to Us in the Psychoanalytic Experience], *Elektronnaya biblioteka* [Electronic Library]. Available at: <https://profilib.com/chtenie/116287/zhak-lakan-instantsiya-bukvy-v-bessoznatelnom-sbornik.php> (accessed 20.06.2017).
7. Stroeva O.V. *Iskusstvo i filosofiya* [Art and Philosophy]. St. Petersburg, Strata Publ., 2017, pp. 25–45.
8. Podoroga V. *Fenomenologiya tela. Vvedenie v filosofskuyu antropologiyu: materialy leksion. kursov 1992–1994 godov* [Phenomenology of the Body. The Introduction to Philosophical Anthropology: Lecture Courses Materials 1992–1994]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1995, 344 p.
9. Bychkov V.V., Mankovskaya N.B. Virtual'naya real'nost' kak fenomen sovremennogo iskusstva [Virtual Reality as a Phenomenon of Contemporary Art], *Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda* [Aesthetics: Yesterday. Today. Always], issue 2. Moscow, IF RAN Publ., 2016. Available at: <http://iphras.ru/page47631358.htm> (accessed 26.04.2017).
10. Deleuze G. What is a disposotif? *Deleuze, Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975–1995*. New York, Semiotext(e) Publ., 2007, 411 p.
11. Stroeva O.V. Transgressiya kak profanatsiya v sovremen-nom iskusstve [Transgression as a Profanation in the Contemporary Art], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2015, no. 1, pp. 18–24.
12. Deleuze G. *Platon i simulyakr. Intentsional'nost' i tekstual'nost'* [Plato and the Simulacrum. Intentionality and Textuality]. Tomsk, Vodolei Publ., 1998, pp. 225–240.
13. Heidegger M. *Bytie i vremya* [Being and Time]. Kharkov, Folio Publ., 2003, 503 p.
14. Moiseev V.N. To the Statement of the Problem of Mortality in the Age of New Media, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 3, pp. 274–279 (in Russ.).
15. Baudrillard J. *Simvolicheskii obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Moscow, Dobrosvet Publ., 2000, 387 p.
16. Nietzsche F. *Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki* [The Birth of Tragedy from the Spirit of Music]. Moscow, Azbuka-Klassika Publ., 2005, 224 p.

НОВИНКА



Строева О.В. Искусство и философия. Удивительные параллели, необычные интерпретации / Олеся Строева. Санкт-Петербург : Страта, 2017. 262 с. (серия «Формула культуры»).

Авторская монография О.В. Строевой, философа и художника, является увлекательным исследованием на стыке культурологии, истории философии и искусствоведения. Читатель предпринимает вместе с автором своего рода полет по историческим эпохам, национальным художественным школам, прихотливым зигзагам философского мышления. Античная скульптура и селфи, живопись Ренессанса и компьютерная реальность, основы классической эстетики и парадоксы постмодернизма в равной степени становятся предметом исследовательской интерпретации.

Книга может быть интересна широкому кругу читателей, как думающим людям, испытывающим потребность в размышлении о краевольных вопросах культурной истории, так и специалистам в области современной культуры и истории искусства, а также студентам гуманитарных вузов, нуждающимся в систематизации знаний и интерпретации целостного культурного пространства.

УДК 316.472.4
ББК 60.524.224.56
DOI 10.25281/2072-3156-2017-14-4-404-410

Е.С. ПРОНКИНА

РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЛИЧНОЙ ЖИЗНИ В СОЦИАЛЬНЫХ МЕДИА (НА ПРИМЕРЕ СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ ВКОНТАКТЕ)

Елена Сергеевна Пронкина,

Российский государственный гуманитарный университет,
отделение социокультурных исследований,
аспирант

Миусская пл., д. 6, Москва, ГСП-3, 125993, Россия
E-mail: pronkina-elena1307@yandex.ru

Реферат. Современные медиатехнологии плотно входят в жизнь человека, воздействуя на его повседневный опыт. В связи с этим возникает необходимость изучения индивидуальных практик пользователей. Сегодня в пространстве социальных медиа широко распространена практика рассказа о себе и своей жизни. Пользователи социальных сетей с разной степенью активности и периодичности делятся личной информацией. Их подробный рассказ о личной жизни является основанием для возобновления дискуссий о соотношении публичного и приватного. Данная статья посвящена представлению любовных отношений в социальных медиа. Исследование нацелено на понимание того, каким

образом человек выстраивает репрезентацию личной жизни в пространстве социальных медиа. Ставится вопрос о том, какие дискурсивные стратегии используют пользователи. В рамках данного исследования практики пользователей интерпретируются в контексте проблематики публичного и приватного. Отдельно рассматривается ситуация собственной интерпретации пользователем его субъективного опыта. Пространство социальных сетей понимается как область, в которой реализуются противоположные дискурсивные стратегии, вытекающие из осмысления этого пространства как личного или как публичного.

Ключевые слова: репрезентации, социальные медиа, социальные сети, личное, публичное, приватное, самопрезентирование, любовные отношения, дискурсивные практики.

Для цитирования: Пронкина Е.С. Репрезентации личной жизни в социальных медиа (на примере социальной сети ВКонтакте) // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 404–410. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-404-410.

Развитие социальных медиа способствует возникновению нового витка дискуссий о публичном и приватном. Пользователи социальных сетей ежедневно рассказывают о себе и своей жизни. Подобная ситуация вызывает интерес к изучению представлений людей о том, что может быть репрезентировано, а что должно оставаться невидимым. В область нашего исследования попадает один из наиболее интимных аспектов личной жизни человека, а именно любовные отношения. В условиях, когда медиа тесно вплетены в повседневную жизнь, область интимных отношений несет на себе отпечаток всеобщей медиатизации. Традиционные массмедиа рассказывают большое количество историй любви и близости, предлагают определенные образы и идеалы. Социальные медиа трансформируют режимы коммуникации, создают условия для постоянного общения на расстоянии, поиска новых знакомств, а также ведения хроники своей жизни и распространения информации о ключевых ее событиях.

Исследователи любовных отношений в контексте медиа фокусируют свое внимание на изучении представлений о любви и ее производных, транслируемых медиа, а также на том, как они воздействуют на сами практики интимных отношений. Е. Иллоуз изучает, как медиа продвигают специфические образы отношений под видом романтической утопии, предлагая определенные сценарии любовных историй [1, р. 182–183], а З. Бауман утверждает, что медиа коммодифицируют личную жизнь и меняют представления об отношениях, превращая их в вид развлечений, что угрожает крепким, долгосрочным связям [2, р. 65–66]. Однако некоторые исследователи показывают, что медиа не обязательно уничтожают прежние представления об идеальных отношениях, но оказываются средством воплощения этих представлений в реальность [3, р. 11] и могут рассматриваться как неотъемлемая часть любовных отношений. Так Дж. Сторей говорит о медиатизации любовных отношений, указывая на то, что медиа становятся обязательной частью повседневного опыта влюбленных [4, р. 101]. Поход в кино, совместный просмотр сериалов дома, переписка в социальных сетях — все это составляет пример того, как медиа входят в жизнь влюбленного человека.

Практики пользователей социальных сетей являются объектом интереса многих исследователей Интернета. Так, зарубежные исследователи изучают техники коммуникации и управления аудиторией в социальных сетях [5], воздействие социальных сетей на повседневную жизнь людей [6] и углубляются в изучение межличностной коммуникации в социальных сетях [7]. В российском сегменте исследований Интернета также изучаются различные

пользовательские практики, в том числе практики производства и потребления цифрового контента [8] и практики самопрезентации индивидов [9], а также межличностная коммуникация в цифровом пространстве [10].

Большое разнообразие исследовательских интересов в этой области свидетельствует о том, что виртуальная реальность имеет свои особенности и способствует появлению особых практик. Развившимся в виртуальном пространстве формам медиа присваивают определение «новые», которое используется и применительно к социальным сетям, блогам и пр. Значение этого определения простирается далеко за пределы хронологического контекста. К. Фуери предлагает смотреть на «новые медиа» как на новый способ производства и интерпретации текстов, трансформирующий способы видения [11, р. 10, 21]. Такой подход предполагает внимание к дискурсивным практикам [11, р. 10, 24]. Утверждение «новых медиа» не предполагает разрыва между ними и остальными продуктами культуры. Виртуальная реальность представляет собой часть культуры: она производит нечто новое, но также транслирует то, что уже составляет человеческую повседневность. Развитие технологий позволяет нам воображать новые реальности, существующие по канонам текучести, гибкости, свободы, но мы продолжаем использовать и другой опыт, локализованный в физическом мире [12, р. 153]. Однако все больше наших действий становятся связанными с применением медиа, а потому следует мыслить их как часть повседневных практик, без которых действия и взаимодействия людей просто немыслимы [4, р. 102].

Обращаясь к индивидуальному опыту рядового пользователя, необходимо определить основания его изучения. Н. Клаудри в своем труде, посвященном культурным исследованиям, проблематизирует позицию индивида в рамках более широких культурных формаций [13, р. 4] и ставит вопрос о том, какое значение имеет индивидуальный опыт в контексте культуры. Клаудри призывает заново обратиться к принципу культурного многообразия и сложности и более внимательно отнестись к индивидуальному опыту [13, р. 4]. В соответствии с позицией исследовательницы социальных медиа Д. Бойд (danah boyd¹), публичное выражение себя в социальных сетях не означает, что люди ведут себя так, будто их аудитория состоит из неограниченно большого количества пользователей [14, р. 31]. Публикуя личный контент, пользователь может предполагать, что круг лиц, заинтересованных в этой информации, будет строго определенным. Таким образом, повседневный опыт пользователя

¹ Исследовательница во всех публикациях на английском языке пишет свое имя строчными буквами.

социальной сети оказывается глубоко связанным с проблематикой публичного и частного.

В рамках данного исследования ставится вопрос о том, как выстраивается репрезентация личной жизни в пространстве социальных медиа. Цель исследования состоит в том, чтобы изучить, как социальные медиа входят в личную жизнь человека и какие дискурсивные практики формируются в этом пространстве. Для достижения этой цели анализируются профили пользователей ВКонтакте, а также проводится глубинное интервью с пользователем данной социальной сети. Концепция исследования предполагает особое внимание к приватности пользователей социальной сети. Личные переживания образуют зону интимности человека, поэтому было принято решение воспользоваться опытом Д. Бойд в проведении исследования подобного типа, не допуская раскрытия информации, которая могла бы непосредственно выявить личность участника исследования [15].

В ходе первого этапа исследования было просмотрено 70 личных профилей пользователей социальной сети ВКонтакте. Подбор носил случайный характер и осуществлялся методом снежного кома. Каждый новый пользователь находился в списке друзей предыдущего. Было сформировано несколько цепочек, чтобы выйти за пределы последовательности одноклассников, однокурсников и коллег по работе одного и того же человека.

Анализ личных профилей пользователей позволил сделать несколько наблюдений. Исключая тех, кто не сообщает никакой информации о своей личной жизни, можно сказать, что противоположные дискурсивные стратегии зачастую задействуются одновременно: стратегии публичного рассказа о своей жизни и стратегии выстраивания ограничений на доступ к собственным репрезентациям. Выбирая определенные настройки приватности, пользователи могут запретить анонимным участникам социальной сети, не входящим в список их друзей, комментировать посты, видеть комментарии друзей и даже просматривать ряд материалов со страницы (например, избранные фотоальбомы), что указывает на определенную заботу о своем приватном пространстве. При этом те же пользователи могут оставлять в открытом доступе фотографии собственных детей, свадебные фотографии, фотографии, на которых запечатлены поцелуи и объятия, писать признания в любви на своей страничке, заменяя или дополняя этим личную переписку. Конечно, подобные репрезентации могут быть адресованы в первую очередь собственным друзьям и подписчикам. Тем не менее, создавая пост о своей личной жизни, пользователь ВКонтакте по умолчанию делает его открытым для неопределенного числа участников этой социальной сети. Кроме того, некоторые не просто рассказывают о своих отношениях на соб-

ственной страничке, но практически делегируют это право сторонним площадкам. В данном случае речь идет о свадебных фотографиях, часто служащих рекламой для подрядчиков, задействованных в организации торжества. Выбирая настройки приватности и тип контента, которым можно поделиться на странице своего профиля, пользователи выстраивают определенную зону приватности, но в то же время производят публичные самопрезентации. Идеально для этого подходят именно свадебные фотографии, так как они демонстрируют успешный и красивый «финал» романтических отношений. Таким образом, социальная сеть дает пользователю возможность занимать множественные позиции в рамках системы координат личное-публичное. Двигаясь то к одному, то к другому полюсу этой системы, пользователь регулирует окружающее его пространство.

На более глубокое понимание пользовательских стратегий движения в системе личное-публичное нацелен следующий этап исследования. В качестве отдельного кейса описывается опыт рядового пользователя социальных сетей и проводится глубинное интервью с ним. В ходе интервью выявляются основные представления и ценности респондента, касающиеся любовных отношений, а также его отношение к социальным медиа и практикам репрезентации личной жизни в сети. Формат разговора задуман в виде полуструктурированного интервью. Цель беседы — не просто получить ответы на конкретные вопросы, а понять, о чем хочет говорить респондент. Сочетание анализа личного профиля респондента и глубинного интервью позволяет посмотреть на представление личной жизни глазами пользователя и уточнить свои представления о дискурсивных практиках пользователя в социальной сети, помещая их в контекст его субъективного опыта.

Дарья 25 лет, она замужем². В юности Дарья вела личный дневник и писала стихи. Ей было необходимо проговаривать свои чувства, «потому что я не могла их выражать... мне главное — излить, неважно куда». Именно невозможность выразить свои чувства конкретному человеку привела к появлению такой формы репрезентации собственных переживаний. Сегодня Дарья имеет возможность открыто говорить о своих чувствах, тем не менее она ощущает неудовлетворенность от коммуникации со своим любимым человеком: «...очень люблю говорить о своих чувствах, когда мы уже друг перед другом открылись, и все уже в принципе понятно. Я очень люблю эту тему муссировать... Я люблю это обсуждать, потому что... мне всегда мало... Меня не устраивает, что порой моя излишняя эмоциональность, мои излишние излияния чувств не

² Имя респондента является вымышленным.

поддерживаются с его стороны каким-то особенным образом». Дарья называет свои чувства любовью, однако в ходе беседы неоднократно дает понять, что ее нынешние переживания и отношения кажутся ей однообразными, не вполне интересными: «Отношения — это уже, наверное, не что-то такое особенное в твоей жизни, а... элементарная простая вещь, которая должна быть... Нет уже каких-то особенных эмоций, нет каких-то особенных переживаний... Иногда мне кажется, что все происходит вокруг достаточно пресно, и хочется чего-то такого...» При этом постоянное проговаривание собственных переживаний (даже однообразных) имеет для нее особое значение.

Сегодня у Дарьи есть профили в самых разных социальных сетях: Facebook, Одноклассники, ВКонтакте и Instagram. Однако, как она утверждает, у нее отсутствует потребность в подробном рассказе о своей жизни на страницах этих социальных сетей. Для нее основная цель их использования — иметь возможность всегда быть на связи со своими друзьями и рассказывать им об основных событиях своей жизни. Доверяя свои чувства бумаге в прежние времена, она не решается доверить их сегодняшним цифровым носителям. Даже формат частной переписки между двумя пользователями не кажется ей приемлемым. Коммуникация, опосредованная современными медиатехнологиями, по ее мнению, нивелирует истинное значение человеческого общения. Более того, она не воспринимается ею как человеческая: «Сообщение — всего лишь текст и ничего. Нет эмоций у человека этого, он — как робот, программа. Я не хочу общаться с программой». Дарья утверждает, что она редко использует социальные сети для общения со своим любимым человеком: даже на раннем этапе, когда Дарья еще только-только познакомилась со своим будущим мужем и не жила с ним вместе, она предпочитала общаться через sms-сообщения: «Через соцсети мы вообще не общались... опять-таки, потому что какая-то здесь есть доля искусственности... Sms — это что-то личное, а соцсети — уже публичное». Даже личный профиль не воспринимается ею как личное пространство, несмотря на то, что при помощи специальных настроек можно регулировать приватность собственного аккаунта. Однако Дарья принципиально не использует эти настройки. Она хочет, чтобы ее знакомые, не входящие в список друзей ее профиля, тем не менее имели возможность наблюдать за ее жизнью: «Я хочу, чтобы на меня смотрели знакомые...» Речь идет о людях, которые в прошлом занимали особое место в ее жизни: о первой подростковой любви и их общих друзьях. И хотя общение с ними было прервано и она не планирует его возобновлять, ей бы хотелось, чтобы этот круг лиц наблюдал за ее жизнью.

Итак, основной способ использования социальной сети для Дарьи — выстраивание репрезентации собственной жизни. Она неоднократно подчеркивает, что социальная сеть не подходит для повседневного общения, но все же адресует свои репрезентации конкретным людям, что все-таки подразумевает под собой некий коммуникативный акт. Помимо самопрезентирования Дарье важно «видеть, как протекает жизнь друзей», что уходит от интерпретации ее поведенческих практик как исключительно нарциссических. Дарья говорит о том, что ей бы не хотелось детально освещать каждый свой шаг, и она осуждает пользователей, которые делают это. Даже личный профиль осознается ею как публичное пространство. И в этом публичном пространстве существуют определенные ограничения: «Я бы никогда не стала постить откровенные фотографии. Хотя, как говорит мой муж, у меня там есть парочка. Но я не считаю, что они такие прям откровенные... Я бы не стала постить ребенка... Я считаю, что человек не должен открываться полностью и рассказывать все, что у него на душе. Вот, допустим, рассталась пара... я не считаю, что это правильно, если она начнет изливать на стене своей страницы все свои эмоции, чувства, слезы и все свои несбывшиеся мечты. Я считаю, что так нельзя».

Воспринимая личный профиль пользователя как публичное пространство, Дарья все же выкладывает определенные фотографии, рассказывающие о ее жизни, на своей страничке в ВКонтакте. Большую часть контента составляют индивидуальные и групповые селфи с друзьями и коллегами. Фотографии с мужем появляются постольку, поскольку оказываются вписанными в определенное событие. Основной объем репрезентаций любовных отношений составляют фотографии с мероприятий, которые она посещала вместе с мужем, а также свадебные фотографии. Если обратиться к словам Дарьи, то эти фотографии должны отмечать то, что происходит в жизни, не раскрывая при этом личного. Для нее социальная сеть — это не место для выражения своих чувств.

На совместных фотографиях муж и жена обнимаются, ее голова наклонена к его плечу, рука касается его лица. Фон не совсем определен: стена с картиной или небольшая часть зала не сообщают никакой дополнительной информации. В центре изображения находится пара, и само изображение сделано ради запечатления факта их отношений. Свадебные фотографии, в свою очередь, наполнены большей вариативностью выражения чувств. Они более яркие и праздничные. Однако общей чертой всех совместных фотографий является их постановочность. Большой частью Дарья делится фотографиями, на которых запечатлены заранее выверенные позы. Примечательно, что селфи с му-

жем отсутствуют, хотя значительную часть всего объема снимков, размещенных на страничке Дарьи, представляют собой именно селфи.

П. Бурдые рассматривал практику свадебных фотографий как элемент конструирования семейной хроники, иллюстрирующей существующие социальные сети и связи, а также демонстрирующей определенный социальный капитал участников торжества [16, р. 22–23]. В данном случае среди всех родственников и приглашенных гостей в цифровом свадебном альбоме запечатлен только брат невесты на совместной фотографии со своей сестрой, а остальные изображения посвящены исключительно молодой паре. Более того, основная часть всех свадебных фотографий, которыми делится пользователь на своей страничке, не относится напрямую к самому торжеству: это — тематическая фотосессия, выполненная уже после свадьбы. В этом смысле снимки идеально подходят для публичного пространства личного профиля (таким, каким его видит Дарья). Они презентуют пару публике в соответствии с эстетическими представлениями владельца аккаунта, не сообщая при этом никакой подробной информации о самом событии. Мы видим поцелуи, объятия, красивые пейзажи, напоминающие о множестве разнообразных романтических фильмов, но практически не видим родственников, друзей, поздравлений, тостов и других элементов, непосредственно составляющих свадебное торжество. Эти фотографии выполнены профессионалом, они частично несут на себе печать клише, принятых в индустрии, и поэтому также не могут быть репрезентациями чего-то глубоко личного и интимного.

Гораздо больше личного содержится в изображениях, на которых фактически отсутствуют люди. Дарья периодически выкладывает фотографии, где запечатлено имя ее мужа в обрамлении сердец. Фактически они представляют собой признания в любви, начерченные на песчаном пляже или нарисованные красками на бумажном листе, впоследствии сфотографированные и выложенные в социальную сеть. Кому же адресованы эти признания: мужу или публике?

Во время интервью Дарья утверждала, что не добавляет текстовые комментарии к своим постам. Текст, письмо в своей процессуальности представляется ей избыточным: «На самом деле я никогда не комментирую те фотографии, которые я выкладываю. Как правило, имеется в виду: “вот у меня сегодня потрясающий настрой”... я не пишу текст. Я просто выкладываю фотографию, потому что я не хочу отображать те события, которые происходят в моей жизни именно в соцсети... я выкладываю ее с той же целью, что я и смотрю фотографии моих друзей». Письмо в понимании Дарьи оказывается более значительным актом, несущим дополнительную функциональную нагрузку. Написать

для нее — значит сделать нечто большее, нежели «просто выложить фотографию». В соответствии с ее видением письмо иллюстрирует некую дополнительную заинтересованность пользователя в рассказе о своей жизни, оно представляется ей неестественным. Напомним, что неестественным ей кажется не любой тип опосредованного общения, а именно общение в социальной сети, во всей ее полноте. «Робот», «программа» — вот тот набор метафор, который сопровождает ее рассказ о социальной сети. Дарья дистанцируется от социальных медиа, утверждая, что у нее нет заинтересованности в детальном освещении собственной жизни, ведь она всего лишь стремится рассказать о самых важных событиях тем, кого нет рядом. Однако небольшая серия фотографий с именем ее мужа не укладывается в эту схему. Стремясь «вывести в свет» собственные чувства, Дарья уходит в сторону от заявленной стратегии использования социальных медиа. Однако и в этом случае она не пишет любовное признание, а ограничивается фотографией текста, изначально созданного не в цифровом пространстве.

Наблюдения, сделанные на примере индивидуального опыта использования социальной сети, позволяют судить о том, как могут выстраиваться репрезентации личной жизни и их интерпретации в пространстве социальных медиа. Значение их зависит от отношения пользователя к социальным медиа и, в частности, от того, воспринимается ли это пространство как публичное или как личное. Данный кейс представляет собой один из сценариев разыгрывания дихотомии «публичное-личное» в пространстве социальных медиа. Он указывает на значимость представлений рядовых пользователей о публичном и личном. Изучая другие примеры индивидуального использования социальных медиа в контексте представлений о личном и публичном, можно расширить представления о том, какое значение имеют социальные медиа в практиках репрезентации личной жизни рядовых пользователей.

Список источников

1. *Illouz E. Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism.* Berkeley and Los Angeles, California : University of California Press, 1997. 371 p.
2. *Bauman Z. Liquid Love. On the Frailty of Human Bonds.* Cambridge : Polity Press, 2003. 162 p.
3. *Hobbs M., Owen St., Gerber L. Liquid Love? Dating Apps, Sex, Relationships and the Digital Transformation of Intimacy // Journal of Sociology.* 2017, Vol. 53(2). P. 1–14.
4. *Storey J. Mediatized Spaces of Intimacy // Culture, Space and Power: Blurred Lines / eds. Suarez J.A., Walton D. Lanham, Maryland : Lexington Books, 2015. P. 101–114.*

5. Boyd D., Marwick A.E. I Tweet Honestly, I Tweet Passionately: Twitter Users, Context Collapse, and the Imagined Audience // *New Media & Society*. 2011. Vol. 13 (1). P. 114–133.
6. Miller D. *Tales From Facebook*. Cambridge : Polity Press, 2011. 218 p.
7. Chambers D. *Social Media and Personal Relationships. Online Intimacies and Networked Friendship*. Hampshire : Palgrave Macmillan, 2013. 219 p.
8. Ерофеева М.А., Федоров А.А. Производство и потребление изображений в цифровую эпоху // *Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований*. 2014. Вып. 2. С. 147–157.
9. Орех Е.А., Сергеева О.В. Цифровое лицо и цифровое тело: новые явления в визуальном контенте социальных сетей // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 12. Социология*. 2015. Вып. 2. С. 137–145.
10. Глухов А.П. Межличностный виртуальный серфинг: самопрезентация и межличностная коммуникация цифрового поколения в социальных сетях // *Социальные сети как площадка организации межличностных коммуникаций и перформанса идентичности цифрового поколения : сборник материалов исследования*. Томск : Издательский дом ТГУ, 2016. С. 7–44.
11. Furey K. *New Media. Culture and Image*. New York : Palgrave Macmillan, 2009. 173 p.
12. Robins K. *Cyberspace and the World We Live In* // *Body Society*. 1995. Vol. 1 (3–4). P. 135–155.
13. Cloudry N. *Inside Culture: Re-imaging the Method of Cultural Studies*. London : SAGE Publications Ltd., 2000. P. 166.
14. Boyd D. A Response to Christine Hine // *Internet Inquiry: Conversations About Method* / eds. Baym N. K., Markham A. N. Los Angeles : SAGE Publications, Inc., 2009. P. 26 – 32.
15. Boyd D. Making Sense of Teen Life: Strategies for Capturing Ethnographic Data in a Networked Era [Электронный ресурс] // danah boyd's writing. URL: <http://www.danah.org/papers/2012/Methodology-DigitalResearch.pdf> (дата обращения: 16.02.2017).
16. Bourdieu P. *The Cult of Unity and Cultivated Differences* // *Photography. A Middle-Brow Art*. Cambridge : Polity Press, 1990. P. 13–72.

REPRESENTATIONS OF LOVE LIFE IN SOCIAL MEDIA (BY THE EXAMPLE OF THE SOCIAL NETWORKING SERVICE "VKONTAKTE")

ELENA S. PRONKINA

Russian State University for the Humanities, 6, Miuskaya Sq., Moscow, Official Municipal Post 3, 125993, Russia

E-mail: pronkina-elena1307@yandex.ru

Abstract. *Contemporary media technologies are incorporated in our life, affecting our everyday experience. In this connection, it is necessary to study the practices of individual users. One of the most popular social media practices is telling the private stories. The users of social networks often share their personal information and make this information public. It is the reason to continue the discussions about the relationship between the public and the private. This article is devoted to representations of love relationships in social media. The research is aimed to reveal how a user constructs the representation of their own personal life in the space of social media. Creating the digital chronicle of their love relationships, users use certain discursive strategies. In this study, the users' practices are interpreted in the context of public and private perspective. Special attention is paid to the situation of the user's own interpretation of their subjective experience. The space of social networks is considered as an area of opposing dis-*

cursive strategies. Those strategies come from the interpretation of this space as personal or as public.

Key words: representation, social media, social networks, intimate, public, private, self-presentation, love relationships, discursive practices.

Citation: Pronkina E.S. Representations of Love Life in Social Media (By the Example of the Social Networking Service "VKontakte"), *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 404–410. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-404-410.

References

1. Illouz E. *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press Publ., 1997, 371 p.
2. Bauman Z. *Liquid Love. On the Frailty of Human Bonds*. Cambridge, Polity Press Publ., 2003, 162 p.
3. Hobbs M., Owen St., Gerber L. Liquid Love? Dating Apps, Sex, Relationships and the Digital Transformation of Intimacy, *Journal of Sociology*, 2017, vol. 53(2), pp. 1–14.
4. Storey J. Mediatized Spaces of Intimacy, *Culture, Space and Power: Blurred Lines*. Lanham, Maryland, Lexington Books Publ., 2015, pp. 101 – 114.
5. Boyd D., Marwick A.E. I Tweet Honestly, I Tweet Passionately: Twitter Users, Context Collapse, and the Imagined Audience, *New Media & Society*, 2011, vol. 13 (1), pp. 114–133.
6. Miller D. *Tales From Facebook*. Cambridge, Polity Press Publ., 2011, 218 p.

7. Chambers D. *Social Media and Personal Relationships. On-line Intimacies and Networked Friendship*. Hampshire, Palgrave Macmillan Publ., 2013, 219 p.
8. Erofeeva M.A., Fedorov A.A. Proizvodstvo i potreblenie izobrazhenii v tsifrovuyu epokhu [Production and Consumption of Images in Digital Epoch], *Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy* [Labyrinth. Journal of Philosophy and Social Sciences], 2014, issue 2, pp. 147–157.
9. Orekh E.A., Sergeeva O.V. Tsifrovoe litso i tsifrovoe telo: novye yavleniya v vizual'nom kontente sotsial'nykh setei [Digital Face and Digital Body: New Phenomena in the Visual Content of Social Networks], *Vestnik Sankt-Petersburgskogo universiteta. Seriya 12. Sotsiologiya* [Bulletin of the Saint Petersburg University. Series 12. Sociology], 2015, issue 2, pp. 137–145.
10. Glukhov A.P. Mezhlichnostnyi virtual'nyi serfing: samoprezentatsiya i mezhlichnostnaya kommunikatsiya tsifrovogo pokoleniya v sotsial'nykh setyakh [Interpersonal Virtual Surfing: Self-Presentation and Interpersonal Communication of the Digital Generation in Social Media], *Sotsial'nye seti kak ploshchadka organizatsii mezhlichnostnykh kommunikatsii i performans identichnosti tsifrovogo pokoleniya: sbornik materialov issledovaniya* [Social Networks as a Platform for the Digital Generation to Communicate and Present their Identity: Collection of Research Materials]. Tomsk, TGU Publ., 2016, pp. 7–44.
11. Fuery K. *New Media. Culture and Image*. New York, Palgrave Macmillan Publ., 2009, 173 p.
12. Robins K. Cyberspace and the World We Live In, *Body Society*, 1995, vol. 1 (3–4), pp. 135–155.
13. Cloudry N. *Inside Culture: Re-imaging the Method of Cultural Studies*. London, SAGE Publications Ltd., 2000, p. 166.
14. Boyd D. A Response to Christine Hine, *Internet Inquiry: Conversations About Method*. Los Angeles, SAGE Publications, Inc., 2009, pp. 26–32.
15. Boyd D. Making Sense of Teen Life: Strategies for Capturing Ethnographic Data in a Networked Era, *danah boyd's writing*. Available at: <http://www.danah.org/papers/2012/Methodology-DigitalResearch.pdf> (accessed 16.02.2017).
16. Bourdieu P. The Cult of Unity and Cultivated Differences, *Photography. A Middle-Brow Art*. Cambridge, Polity Press Publ., 1990, pp. 13–72.

2-я Международная научно-практическая конференция

«ПАРТНЕРСТВО ФРАНЦИИ И РОССИИ: ОБРАЗОВАНИЕ, НАУКА, ИННОВАЦИИ, ДИАЛОГ ГРАЖДАНСКОГО ОБЩЕСТВА»

Развитие гуманитарного сотрудничества между Россией и Францией, имеющее длительную историю, успешно продолжается в открывшемся в 2016 г. в Париже Российском духовно-культурном центре (наб. Бранли, д. 1), где состоялась 1-я Международная научно-практическая конференция «Интернационализация образования и науки: роль и возможности русского языка».

20–21 октября 2017 г. пройдет 2-я Международная научно-практическая конференция «Партнерство Франции и России: образование, наука, инновации, диалог гражданского общества».

На обсуждение выносятся следующие темы:

- ♦ актуальные вопросы развития высшего образования и науки в мире; развитие сотрудничества Франции и России в образовании и науке, разработка программы двойных дипломов и создание научно-исследовательской платформы для развития креативной экономики и предпринимательства в культуре;
- ♦ проблемы становления новых форм взаимодействия гражданского общества Франции и России, а также укрепления межкультурного диалога и проектирование системы межкультурных связей в рамках Диалога Трианон;
- ♦ вопросы внедрения современных образовательных технологий в условиях цифровой революции и раскрытие перспектив сетевых форм университетского сотрудничества, а также создания совместных образовательных программ в рамках Российско-французского университета.

Организатором конференции выступает Институт государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ при содействии Международной ассоциации университетских профессоров и доцентов при ЮНЕСКО.

Заявки на участие в конференции и тексты докладов принимаются до 30 сентября в Российско-французском центре ИГСУ РАНХиГС по адресам: aa.oganesyan@migsu.ru; elponomarenko@yandex.ru

А.В. МАНТОРОВА

КАЗУС АРТЕМИЯ ЛЕБЕДЕВА В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МИФОЛОГИИ ДИЗАЙНЕРОВ

Анна Владимировна Манторова,

Пермский государственный институт культуры,
кафедра культурологии и философии,
аспирант
Газеты «Звезда» ул., д. 18, Пермь, 614000, Россия

E-mail: aniel.tinuviel@yandex.ru

Реферат. В статье рассматриваются мифологические структуры феномена профессиональной традиции дизайнеров. Недостаток исследований, связанных с данной профессией, можно объяснить тем фактом, что долгое время дизайн считался побочным явлением, периферией «настоящего» искусства. Лишь на рубеже XX–XXI вв. в России дизайнерская деятельность выделилась в отдельную профессию. Это, в свою очередь, позволило выделить в ней корпоративную культуру, в чем и заключается научная новизна исследования. Актуальность проблематики исследования обусловлена развитием профессии дизайнера и ростом ее значимости в современном социокультурном пространстве. В рамках данной корпоративной культуры действуют специфические нормы, ценности и образные представления, позволившие выдвинуть гипотезу, что их можно рассматривать в качестве единой формы общественного сознания или мифа как средства конструирования реальности. Проводится анализ корпоративной мифологии через формирование и репрезентацию профессиональной идентичности в рамках архетипической матрицы, воспроизводящейся в профессиональной среде. Ключевой интерес представляет выявление идеально-типической конструкции, характеризующей культурную форму сообщества дизайнеров. С целью определения специфики ми-

фотворчества проводится качественный анализ биографического дискурса известного российского дизайнера Артемия Лебедева посредством контекстуального анализа интернет-ресурсов.

Ключевые слова: культура, дизайнер, миф, мифология, архетип, трикстер, анима, тень, литературная мистификация.

Для цитирования: Манторова А.В. Казус Артемия Лебедева в контексте формирования профессиональной мифологии дизайнеров // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 411–415. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-411-415.

Многообразные формы мифологического упорядочения мира, являясь неотъемлемой частью современного культурного пространства, позволяют рассматривать с данной точки зрения различные профессиональные сообщества, в том числе профессиональное сообщество дизайнеров. Символично-нормативный комплекс, существующий в той или иной среде, как указывает Б. Малиновский, регулирует жизнь социума, но «никогда ничего не объясняет», а только излагает «прецедент, представляющий собой идеал и гарант» [1, с. 107]. Таким образом, чтобы осуществить деконструкцию профессионального мифа, необходимо провести анализ функционирующих в нем элементов, один из которых подробно рассматривается в настоящей статье.

Далеко не последнюю роль в мифотворчестве играют архетипы. Данные психические структуры, проявляющиеся, как правило, в сновидениях, связа-

ны также с образными представлениями различной направленности. Они «не являются оформленными мифами, скорее это мифологические компоненты, которые ввиду их типической природы мы можем назвать “мотивами”, “первообразами”, “типами”», являющимися основным содержанием религий, мифологий, легенд и сказок [2, с. 88]. Этот фундамент для осмысления феномена культурного архетипа и его влияния на коллективное бессознательное заложили работы К. Юнга, и данная дефиниция позволяет выдвинуть гипотезу, что корпоративная мифология в основе своих стереотипизированных представлений также имеет ряд архетипов.

Это позволяет исследовать профессиональную мифологию дизайнеров в рамках архетипической матрицы. Изучение предполагает выявление и анализ ключевых архетипических структур корпоративной мифологии дизайнеров, а также описание специфики их функционирования в идеально-типической конструкции. В процессе написания статьи был использован контекстуальный анализ интернет-ресурсов (блог Артемия Лебедева на сайте «Живой Журнал», сайт «Студии Артемия Лебедева», дом-страница Артемия Лебедева).

Выбор в качестве идеально-типического образа представителя профессионального сообщества известного российского дизайнера Артемия Лебедева позволил провести качественный анализ биографического дискурса.

«Артемий Лебедев — российский дизайнер, изобретатель, бизнесмен, блогер, путешественник», «известен также как “Тема Лебедев”, “Самизнаекто”, “tema” (логин на блог-платформе Живой Журнал)» [3].

Несмотря на позиционирование «Студии Артемия Лебедева» как одной из крупнейших, известных и дорогих дизайн-студий России, лидирующими по частоте упоминаний на большинстве интернет-ресурсов являются характеристики Лебедева совершенно другого плана, например: «Известен обильным употреблением матерных, околوماتерных и экспрессивных выражений» [3]. Основой для создания интернет-портрета служат и выдержки из интервью, но чаще всего ею являются цитаты из собственного блога Артемия, открытого в 2001 году. Там дизайнер в резкой форме выступает против благотворительности по отношению к больным людям, учителям и пенсионерам, предлагая вкладывать деньги в строительство дорог, демонстрирует активную противорелигиозную позицию и т. д. [4].

Вышеозначенные тезисы представляют Лебедева как человека, «чья “подрывная деятельность” парадоксальным образом обладает и “культуростроительным” эффектом» [5]. Именно такую характеристику использует М. Липовецкий в качестве репрезентации культурного архетипа трикстера (от англ. *trickster* — обманщик, ловкач). Архетипом

трикстера является некий мобильный набор черт, восходящих к мифологическому трикстеру (божеству, духу, человеку или антропоморфному животному, совершающему противоправные действия или не подчиняющемуся общим правилам поведения) и произвольно проявляющихся в некоторых культурных типах. Однако стоит отметить, что изначально А. Лебедев осознанно выстраивает дистанцию между собой и всеми остальными и пребывает в постоянной борьбе с установившимся порядком. В рамках мифа, сконструированного в лучших традициях титанизма, выстраивается грамотная пиар-кампания, формирующая резонансный образ в дизайнерской среде. В этом примере наиболее явно проявляется ключевое отличие мифов в современной культуре от исходного мифотворчества: А. Лебедев позиционирует себя независимым создателем, рассказчиком и одновременно участником мифа о себе, в то время как герои архаических мифов, будь они реальными персонажами, к первому не имели никакого отношения. А. Лебедев умело пользуется отработанными рекламными технологиями и делает это весьма успешно, но, будучи героем современного мифа, не обладает цельностью и теряет очертания. Переосмысливаемый в профессиональных кругах, он воспринимается как трикстер, что в работе М. Липовецкого подтверждается сравнительным анализом творческой биографии А. Лебедева и особенностями указанного архетипа.

М. Липовецкий выделяет четыре основные характеристики данного архетипа: амбивалентность, лиминальность, художественный жест и связь с сакральным контекстом [5].

Амбивалентность наглядно иллюстрирует негативное отношение к А. Лебедеву дизайнерской среды, связанное с его показательным пренебрежением общепринятыми ценностями и наиболее чувствительными элементами культуры, пребывающим в постоянном созвучии с положительным отношением и признанием высокой профессиональной компетентности. Кроме того, способность соединять в себе разнородные дискурсы частично проявляется в одном из параграфов интернет-проекта А. Лебедева («Ководство»). Он называет клиента «австралопитеком в вопросах визуальной культуры» и здесь же обозначает этим выражением дизайнера [6]. А. Лебедев раскрывает парадоксы взаимодействия профессионального сообщества дизайнеров с другими при помощи создания «нередко провокационных гибридов» между официальным и неофициальными планами, где «официальным» (в рамках данной работы) является социокультурное пространство конкретной корпоративной мифологии [5]. Медиаторская специализация, которую М. Липовецкий отмечает у каждого трикстера (социально-психологическая у О. Бендера, двусмысленность морально-философского порядка у Воланда и его свиты), также име-

ет здесь место и является, скорее, обоюдоострой позицией профессионально-зрительских провокаций.

Лиминальность, позиционируемая как представление трикстера «человеком дороги», выражена в особой склонности А. Лебедева к путешествиям. Именно эти этнографические экспедиции, как он их называет, являются одновременно и способом демонстрации другого типа лиминальности: «создание лиминальных зон внутри иерархий», «подрыв структуры путем обнажения и обыгрывания ее внутренних противоречий» [5]. Каждая поездка сопровождается выкладыванием в специальный раздел блога фотографий, на которых А. Лебедев акцентирует внимание на символическом пространстве городов: различных элементах визуальных коммуникаций городской среды (арт-объектах, малых архитектурных формах, вывесках, дорожных знаках и т. д.). В городах России особое внимание уделяется двойственности этого символического пространства (например, советское/постсоветское). Стоит отметить, что личную дизайн-деконструкцию того или иного городского мифа он проводит редко, ограничиваясь ироничными намеками и оставляя это право посетителям блога. Данный пример позволяет выделить один из ключевых атрибутов дизайнера как носителя профессии: способность визуально фиксировать элементы другого мифологического пространства, позиционирование дизайнера как человека с уникальным взглядом.

Несмотря на то что, с одной стороны, происхождение А. Лебедева отнюдь не туманно (мать Лебедева — писательница Татьяна Толстая, прадед по материнской линии — писатель А.Н. Толстой), а это, по М. Липовецкому, свойственно трикстеру, с другой (во всех смыслах) стороны, во всех вариантах его виртуальной биографии отсутствует отец. Более того, Татьяна Толстая после появления в интернет-пространстве говорящего отчества «Татьяныч» фактически превращается в «отца». Прослеживается идея андрогинности, описанная Платоном и развитая позднее Н. Бердяевым в работе «Смысл творчества». Он утверждал, что истинный облик человека (отражающий богоподобность его природы) представляет собой не мужчина или женщина, а андрогин [7]. Эта же мысль встречается у М. Элиаде, «неизбежно вытекающая из идеи божественной двуполости, поскольку божество есть образец и первопричина каждого существования» [8]. Таким образом, складывается и образец для профессионального сообщества дизайнеров, воплощающий в себе оба пола, как любой истинный творец. А. Лебедев, в свою очередь, подтверждает этот факт в самопрезентации при помощи художественного жеста:

«Как у артемий отличить самца от самки?»

Самцы отличаются наличием на голове двух мандибул. Они служат для захвата самки при спаривании.

Можно ли содержать артемий с рыбами или другими животными?»

Поскольку богатые протеином артемии служат живым кормом аквариумным рыбкам, их совместное содержание с ними вряд ли будет успешным. Таким образом, предложить рыбкам в качестве друзей детства с трудом выращенных артемий будет не самой лучшей идеей.

<...>

Спят ли артемии?»

Они должны постоянно передвигаться, чтобы не умереть от голода и не задохнуться. Имеются короткие фазы покоя, когда они плавают несколько медленнее, но они не спят так, как это делаем мы» [9].

Кроме того, на домашней странице сайта вместе с вышеприведенным разделом «Представляюсь» располагается довольно обширный раздел «Ненавижу», который постоянно дополняется. Ниже воссозданы выдержки из него:

«В предметах: электрические чайники, микроволновые печи, кофеварки с фильтром, кухонные комбайны (особо ненавижу), хрусталь, полированные серванты, гжель, палех и хохлому.

<...>

В быту: когда телевизионный пульт заворачивают в полиэтилен, когда после мойки вытирают посуду полотенцем, когда мочат веник в унитазе, когда чистят зубы мылом, когда не заворачивают тюбик зубной пасты, когда выносят пепельницу после каждого окурка, когда пепельница мокрая, когда стригут ногти на ковре, когда кого-то раздражает положение стульчака, когда идут по улице и пьют пиво, когда у брюк пуговицы вместо молнии.

<...>

В поэзии: стихи.

В религии: всё.

<...>

В небе: Солнце.

В городе: кондиционеры на фасадах, сплит-системы как класс, стеклопакеты, 99,9% шрифтов, вывесок и надписей» [10].

Эта театральность создает вокруг трикстера особый хронотоп, который дает ему возможность существовать и в современном культурно-историческом контексте, и вне его.

Важнейшим свойством трикстера М. Липовецкий считает «связь с сакральным контекстом», что, в свою очередь, реализуется через трансгрессию. Переворачивание социальных и культурных норм «парадоксальным образом производит сакральное», а не уничтожает его [5]. К. Юнг утверждает, что архетип трикстера очень близок в своем аспекте к двум другим архетипам: анима и тень [2]. А тень, всякий раз, когда это возможно, предпочитает производить неприятное впечатление на других людей, что иллюстрируют периодические конфликты и судебные разбирательства с участием А. Лебедева, связанные

с нарушением границ наиболее эмоционально нагруженных ценностей (действия, порочащие репутацию; публикации, затронувшие интересы несовершеннолетних; нападки на ветеранов Великой Отечественной войны; оскорбление чувства верующих и др.).

В связи с анализом биографического диска А. Лебедева необходимо упомянуть историю Кати Деткиной. В 1997 г. в русскоязычном Интернете появился новый персонаж: «Ну так вот. Зовут меня Катя Деткина. Я родилась в 74 году в Ташкенте. В семье, как положено, военного» [11]. Катя рассказала, что проучилась семестр в рыбном техникуме, потом устроилась моделью к фотографу, а сейчас работает в английском рекламном агентстве «Муффин, Гордон и Питкес» вместо сотрудника, сломавшего таз. Катя «обзирала Интернет», комментировала логотипы и ругала сайты. Просуществовала же Катя недолго и через несколько месяцев погибла в автокатастрофе. За маской провинциальной девочки скрывался не кто иной, как сам А. Лебедев, что он признал далеко не сразу. «У меня был зуд — хотелось какого-то вовлечения в общественную жизнь. <...> Хотелось... чтобы все безобразие было вынесено на свет и осмеяно» [12].

Ситуация с созданием виртуального героя не только представляет особенность трикстера, заключающуюся в демонстрации неприглядных особенностей существующей культурной среды, но и выявляет присутствие еще одного архетипа — анимы (от лат. *anima* и лат. *animus* — «жизненное начало или душа» в женском и мужском родах соответственно. Термины, введенные в психологию К. Юнгом для обозначения архетипических образов, связанных с женским и мужским началами).

Анима усиливает особенности, которые являются характерными для противоположного пола: в мужчинах — женские, в женщинах — мужские. Интернет-образ Кати Деткиной вызвал сильнейший резонанс в Рунете уже по той причине, что на тот момент основными пользователями Интернета были в основном мужчины (системные администраторы и программисты). Анима, обращенная к миру, эмоциональна, непостоянна и порой склонна к жестокости. Данные характеристики наглядно воплотились в смелых и бескомпромиссных отзывах в публикациях Кати Деткиной.

Однако, подобно аниме, Катя Деткина обладает и значительным обаянием и силой воздействия, что в полной мере подтверждается реакцией интернет-сообщества (противоречивой относительно публикаций и единодушно сочувствующей после «гибели»).

Данный прием, кроме проявления «другого Я», моделирует современный вариант литературных мистификаций, в числе которых известны такие персонажи, как Козьма Прутков, Черубина де Габриа, Евгений Сазонов. Последний является наиболее интересным в рамках данного исследования, поскольку представляет собой воплощенный образ

трикстера «закрытого» общества, что сближает его с образом Кати Деткиной [5]. Оба персонажа создавались как персонифицированная позиция для критики со стилистически схожими биографиями.

Евгений Сазонов: «В 1954 году окончил десятилетку с одной тройкой и двумя золотыми медалями. Первую золотую медаль он получил в барьерном беге на 100 метров, вторая оказалась серебряной. Затем, с 1956 по 1960 год, Евгений Сазонов четырежды не поступает в Литературный институт» [13, с. 279].

Катя Деткина: «Когда мне случилось 20 лет, я уехала из дома в Москву, поступать в ВУЗ. На Филфак меня не взяли, на Журфак тоже. Взяли в Рыбный техникум им. Карпенко, где я начала учиться по специальности “Технолог автоматизированных линий консервации тралового улова на судах”. Меня хватило на семестр. Зато я знаю, как маркируются консервные банки и как без этикетки определить содержимое (“М” — молочный продукт, скорее всего молоко, “Р” — рыба, ну понятно)» [11].

Таким образом, следуя известной культурно-литературной традиции, А. Лебедев создает некий рупор индустрии, обладающий определенным функционалом, заключающимся в первую очередь в обнаружении и демонстрации наиболее неприглядных явлений культурной среды. Когда эта функция осуществляется — виртуальный герой убивается. Происходит профессиональная адаптация, вследствие которой способность трикстера менять облик отбрасывается и сменяется личным брендингом поведения — свойственным сообществу дизайнеров паттерном, позволяющим предположить параллельное существование других профессиональных мифов, в том числе оппозиционных, предоставляющих возможность для дальнейшего исследования.

Список источников

1. *Малиновский Б.* Магия, наука, религия / пер. с англ. Москва : Рефл-бук, 1998. 288 с.
2. *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. Киев : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. 384 с.
3. Лебедев Артемий Андреевич [Электронный ресурс] // Википедия. 2004. Дата обновления: 28.12.2016. URL: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=82724235> (дата обращения: 02.12.2016).
4. Спиногрызы [Электронный ресурс] // Блог Артемия Лебедева. 2001. URL: <http://tema.livejournal.com/528577.html> (дата обращения: 04.12.2016).
5. *Липовецкий М.* Трикстер и «закрытое» общество [Электронный ресурс] // Журнальный зал. 1995. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html> (дата обращения: 12.12.2016).
6. *Лебедев А. § 87.* Клиент всегда неправ [Электронный ресурс] // Ководство. 2002. URL: <http://www.artlebedev.ru/kovodstvo/sections/87/> (дата обращения: 21.09.2016).
7. *Бердяев Н.А.* Философия свободы; Смысл творчества. Москва : Правда, 1989. 607 с.

8. Элиаде М. Мефистофель и андрогин [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер — психология. 2003. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/eliade/mefist.php#divineandrogyny (дата обращения: 20.12.2016).
9. Представляюсь [Электронный ресурс] // Дом-страница Артемия Лебедева. 1995. URL: <http://www.tema.ru/about/> (дата обращения: 12.12.2016).
10. Ненавижу [Электронный ресурс] // Дом-страница Артемия Лебедева. 1995. URL: <http://www.tema.ru/hate/> (дата обращения: 12.12.2016).
11. Житинский А. Виртуальная жизнь и смерть Кати Деткиной [Электронный ресурс] // Словесность: сетевой журн. 1999. URL: <http://www.netslova.ru/zhitinski/kadet1.htm> (дата обращения: 20.12.2016).
12. История российского интернета. Катя Деткина «Все напали на бедную девушку, а она погибла» [Электронный ресурс] // Афиша: сетевой журн. 1999. URL: <http://archive.is/AEQzh> (дата обращения: 16.02.2016).
13. Житницкий А. Клуб 12 стульев / А. Житницкий, А. Бухов, Д. Хармс. Москва : Искусство, 1973. 302 с.

THE CASUS OF ARTEMY LEBEDEV IN THE CONTEXT OF PROFESSIONAL DESIGNER'S MYTHOLOGY FORMATION

ANNA V. MANTOROVA

Perm State Institute of Culture, 18, Gazety "Zvezda" Str.,
Perm, 614000, Russia
E-mail: aniel.tinuviel@yandex.ru

Abstract. *The article deals with mythological structures of the phenomenon of professional designer's tradition. For a long time, professional design was deemed a "by-product" phenomenon and a periphery of the "true" art, and therefore it was studied insufficiently. Only at the cusp of the 20th and 21st centuries, the designing activity in Russia became a separate profession, which allowed forming its own corporate culture. Researching this culture is a new and actual scientific problem, because of development of the profession of designer and its growing importance in the contemporary socio-cultural spaces. This area includes specific norms, values and imaginative beliefs, which allow to advance the hypothesis that they can be considered as a form of social consciousness or a myth as a means of constructing reality. The corporate mythology is analyzed through representation and formation of professional identity, within the archetypal matrix included in the professional community. Identification of the idealtypical construction describing the cultural shape of designers' community is of great interest. The article contains a qualitative analysis of the Russian designer Artemy Lebedev's biographical discourse, which is made to define the specificity of mythmaking. This analysis is based on Internet resources.*

Key words: culture, designer, myth, mythology, archetype, trickster, anima, shadow, literary hoax.

Citation: Mantorova A.V. The Casus of Artemy Lebedev in the Context of Professional Designer's Mythology Formation, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 411–415. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-411-415.

References

1. Malinowski B. *Magiya, nauka, religiya* [Magic, Science and Religion]. Moscow, Refl-buk Publ., 1998, 288 p.
2. Jung C.G. *Dusha i mif: shest' arkhetipov* [Soul and Myth: Six Archetypes]. Kiev, Gosudarstvennaya Biblioteka Ukrainy dlya Yunoshestva Publ., 1996, 384 p.
3. Lebedev Artemii Andreevich, *Wikipedia*, 2004, updated 28.12.2016. Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Artemy_Lebedev (accessed 02.12.2016).
4. Spinogryzy [Rug Rats], *Blog Artemiya Lebedeva* [Artemy Lebedev's Blog], 2001. Available at: <http://tema.livejournal.com/528577.html> (accessed 04.12.2016).
5. Lipovetsky M. Trickster and "Closed" Society, *Magazines*, 1995. Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html> (accessed 12.12.2016) (in Russ.).
6. Lebedev A. § 87. The Customer Is Always Wrong, *Mandership*, 2002. Available at: <http://www.artlebedev.com/mandership/87/> (accessed 21.09.2016) (in Russ.).
7. Berdyaev N.A. *Filosofiya svobody; Smysl tvorchestva* [The Philosophy of Freedom; The Meaning of the Creative Act]. Moscow, Pravda Publ., 1989, 607 p.
8. Eliade M. Mephistopheles and the Androgyne, *Gumer Library — Psychology*, 2003. Available at: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/eliade/mefist.php#divineandrogyny (accessed 20.12.2016) (in Russ.).
9. I Introduce Myself, *Home-Page of Artemy Lebedev*, 1995. Available at: <http://www.tema.ru/about/> (accessed 12.12.2016) (in Russ.).
10. Hate, *Home-Page of Artemy Lebedev*, 1995. Available at: <http://www.tema.ru/hate/> (accessed 12.12.2016) (in Russ.).
11. Zhitinsky A. The Virtual Life and Death of Katya Detkina, *Lore: Weblog*, 1999. Available at: <http://www.netslova.ru/zhitinski/kadet1.htm> (accessed 20.12.2016) (in Russ.).
12. History of the Russian Internet. Katya Detkina "Everyone Attacked the Poor Girl, and She Died", *Poster: Weblog*, 1999. Available at: <http://archive.is/AEQzh> (accessed 16.02.2016) (in Russ.).
13. Zhitnitsky A. *Klub 12 stul'ev* [12 Chairs Club]. Moscow, Iskustvo Publ., 1973, 302 p.

УДК 008:739.2
ББК 85.125.40,0
DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-416-424

И.Ю. ПЕРФИЛЬЕВА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ УКРАШЕНИЯ АНГЛИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

Ирина Юрьевна Перфильева,

Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии
художеств,
отдел народного и декоративного искусства,
ведущий научный сотрудник
Пречистенка ул., д. 21, Москва, 119034, Россия

кандидат искусствоведения, доцент
E-mail: perfileva-irina@yandex.ru

Реферат. Изучение особенностей региональных творческих школ в области ювелирного дела чрезвычайно важно в условиях глобализации современной культуры. Анализ художественных украшений, в том числе ювелирных изделий и арт-объектов, позволяет исследовать процессы художественной интеграции на материале, максимально приближенном к человеку, его телу, метафизике его мироощущения и мировосприятия. Каждая национальная школа ювелирного искусства, являясь частью общеевропейского процесса, имеет свою уникальную историю развития. Эволюция английской школы художественных украшений интересна тем, что она

выступает одним из лидеров интернационального движения в области ювелирного дела как вида пластических искусств. Здесь ярко выражены как общие, так и частные черты этого по-своему уникального региона, отделенного от Европы, но в то же время представляющего часть ее художественной культуры.

Середина XX в. — период становления английского ювелирного дела послевоенного времени, когда в нем происходила борьба с традиционными представлениями о ювелирных изделиях исключительно как о драгоценностях. В 1960–1970-е гг. шло становление английской школы авторского ювелирного искусства. Наконец, на рубеже XX–XXI вв. английские художники-ювелиры вливаются в интернациональное движение — создание художественных украшений, суть которого заключается в трактовке украшений как самостоятельной области пластических искусств, функционирующей как арт-объекты в контекстуальном поле человека.

Ключевые слова: ювелирное искусство, художественные украшения, арт-объект, глобализация, дизайн, репрезентация, коммуникативные возможности, оригинальная авторская концепция, свобода

да творческой интерпретации, «неосвоенные» части тела.

Для цитирования: Перфильева И.Ю. Художественные украшения Англии второй половины XX – начала XXI века // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 416–424. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-416-424.

Творческий процесс создания художественных украшений, начавшийся в середине XX в., на рубеже XX–XXI столетий обрел необыкновенное многообразие. Критика отмечает: «Границы представлений об этом виде творчества... раздвинулись необычайно, четкие критерии оценок не определены...» [1, с. 56]. Общую картину составляет множество самых разных, иногда противоположных стилистических направлений, персоналий и региональных школ, не укладывающихся в географические границы и далеко выходящих за пределы привычных видовых границ искусства, которое традиционно было связано с костюмом, модой.

Эти объективные обстоятельства осложняют анализ современного состояния авторского ювелирного искусства, но одновременно они заставляют пристальнее взглянуть в каждую школу, рассмотреть ее развитие в общем контексте художественной культуры в условиях глобализации. Подход от частного к общему представляется наиболее целесообразным, поскольку позволяет выявить ключевые точки, маркирующие принципиальные изменения в эстетическом восприятии ювелирного изделия как произведения пластических искусств, обусловленные конкретными культурно-историческими событиями и явлениями. Это дает материал для сравнительного анализа художественно-стилистических особенностей региональных школ, из своеобразия которых складывается картина целого — современное авторское ювелирное искусство как общемировое явление.

Английская школа — одна из самых интересных и показательных. Она представляет относительно изолированное сообщество художников, которые, стремясь влиться в общеевропейский вектор художественно-стилистического развития, отстаивают свою особость, обусловленную географическим расположением на острове. В отличие от других западноевропейских стран, рационально принимающих свою принадлежность к европейскому сообществу, в метафизическом смысле Англия близка к России, которая также стремится влиться в общеевропейское художественное пространство, осознавая себя частью Европы. Однако Россия подчеркивает свою особенность многонационального государства, расположенного на двух континентах.

СТАНОВЛЕНИЕ АНГЛИЙСКОЙ ШКОЛЫ (СЕРЕДИНА XX В.)

В течение первой половины XX в. английский ювелирный дизайн развивался под влиянием континентальной моды — стилистики позднего ардеко. Во время Второй мировой войны производство ювелирных изделий как статья роскоши облагалась огромным, постоянно растущим налогом, который в Англии был особенно высоким: от 10% в 1943 г. до 125% в 1947 г. [2, р. 189]. Это положение в целом сохранялось и в послевоенные годы. На уровне потребительского спроса оставались привлекательными предметные формы украшений предвоенного мира, что типично для периода «празднования мира». Однако ювелиры прекрасно понимали, что буквальный возврат к ним невозможен.

И все же дизайн ювелирных изделий еще долго был едва ли ни единственной сферой, которую фактически не затронул пафос созидания нового, заявленный в 1946 г. на выставке «Британия может делать это», которая открылась осенью 1946 г. в залах Музея Виктории и Альберта. Здесь декларировался принципиально иной вектор развития — «оппозиция “производство — потребление”» [3, с. 15]. Представленные образцы дизайна завтрашнего дня делали выставку знаковым событием послевоенных лет для Британии, что стимулировало более активный социокультурный характер дизайна, ставшего универсальной объединяющей силой¹.

В промышленных изделиях Англии начался процесс освобождения от надуманной стилизации и переход к самостоятельным решениям, обусловленным общими стилистическими тенденциями в дизайне середины XX в., где место лидера принадлежало странам Скандинавии. В скандинавском дизайне господствовали чистые лаконичные линии. В ювелирном деле это направление коснулось главным образом недорогих изделий из серебра [4, р. 12]. В производстве драгоценных ювелирных изделий все обстояло иначе.

В этой сфере материально-художественной культуры, априори консервативной, разнообразно воплощались и традиционное восприятие украшений как дополнение к костюму, и «натурализм» в форме акцентированного внимания на естественных художественно-выразительных свойствах природных и экзотических материалов, а также интерпретации авангардных течений в искусстве начала

¹ Аналогичные процессы проходили и в других странах. Однако при внешнем сходстве очевидна разница. Так, в 1945 г. в Музее народного искусства в Москве состоялась выставка «Русское народное крестьянское искусство», а в 1946 г. в Государственном музее восточных культур проходила уже Всесоюзная выставка народного и декоративно-прикладного искусства.



Слущкий Н.
Браслет. 1931. Хромированное серебро

века. В совокупности это позволяло преодолевать однообразие продукции военных лет. Массивные, «мощные» камнями драгоценности или их имитации 1940-х гг. сменили более легкие изделия, выполненные в технике филигрании с включением драгоценных камней в ажурный узор и массово выпускавшиеся промышленными производствами².

На этом фоне происходит возврат к разделению украшений на вечерние и дневные. Первые традиционно принимают значение символа достатка и благополучия, поэтому определяющую роль в их создании играют драгоценные камни, часто коллекционных характеристик. Недорогие ювелирные изделия более не имитируют драгоценности. Напротив, они противопоставляются им, привлекая внимание оригинальностью творческой концепции своего создателя.

В становлении английских художественных украшений большую роль сыграл европеец с российскими корнями Н. Слущкий, получивший образование в Венских мастерских и работавший с Л. Мохой-Надем в Баухаузе. В Англии, куда Н. Слущкий переехал из Германии в середине 1930-х гг., он стал профессором Центральной школы искусства и ремесел, Королевского колледжа, директором Школы промышленного дизайна в Бирмингеме и Департамента промышленного дизайна в Бромли — районе на юго-востоке Лондона. За многие годы работы он воспитал многих ведущих художников, определивших вектор стилистического развития авторского ювелирного искусства во второй половине XX века.

² К созданию недорогих модных украшений обращаются ведущие ювелирные дома (Картье, Тиффани), а также дома моды (Шанель).

В Англии программа действий, направленных на подъем художественного уровня ювелирных изделий до уровня качественного дизайна изделий художественной промышленности, началась с открытия в школах изобразительного искусства курсов по ювелирному делу. Они предназначались для учеников ремесленных специальностей, которые должны были посещать эти курсы раз в неделю. Другую часть составляли слушатели, чье профессиональное образование было прервано войной.

В техническом отношении курсы не соответствовали требованиям времени: они имели плохое, давно устаревшее оборудование. Их истинная ценность заключалась в эстетическом воспитании художников-ювелиров. Для этого, например, в Центральный колледж искусства и дизайна им. Св. Мартина в Лондоне были приглашены живописцы М. Кессел и А. Дэви, которым удалось создать атмосферу, позволившую ученикам со временем стать ведущими ювелирами художественных драгоценностей [5, р. 77]. Среди первых выпускников школы были С. Херэн и Г. Флэкингер, которая сначала изучала здесь курс по изящным искусствам, а затем по ювелирному делу.

Это было время, когда в лексиконе западноевропейской художественной критики впервые появился термин «художественные украшения». Им обозначались уникальные ювелирные произведения, выполненные по авторским рисункам известных мастеров изобразительного искусства XX века. Художественные украшения прямо противопоставлялись продуктам художественного ремесла, изделиям златокузнецов.

РАСЦВЕТ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА В АНГЛИИ (1960—1980-е гг.)

В 1960-е гг., на первом этапе этого противостояния, ставка делалась на продвижение «нетрадиционных», не драгоценных материалов, что было принципиально для молодого поколения ювелиров на Западе, имевших профессиональное образование, но не желавших потакать вкусам заказчиков. Отказ от традиционных ювелирных материалов — важный этап становления авторского направления в западноевропейском ювелирном искусстве. Многие молодые ювелиры выбрали работу с не драгоценными материалами, чтобы сделать свои изделия недорогими. Другие выступали таким образом против олицетворенной в них демонстрации власти. Отсюда подчеркнутая категоричность в выборе материалов, как будто художники стремились зафиксировать момент, когда

художественная функция украшения начинает доминировать над исконной — как оберега.

Знаковой фигурой в английском авторском ювелирном искусстве стала Г. Флэкингер. В 1962 г. она назначается руководителем нового экспериментального учебного курса в Колледже искусств в Хорнси. Параллельно с преподавательской работой она создает художественные украшения, которые отличает новое понимание эстетики этого вида изделий. В них синтезированы разные впечатления: этнические мотивы африканского искусства, недорогие материалы, а также серебро, золото, жемчуг и гранаты. Но главное, они представляют новый взгляд ювелира на традиции и новации.

С этого момента, благодаря ее активной преподавательской и творческой деятельности, в английском ювелирном деле начинаются изменения. Музей Виктории и Альберта проявляет интерес к произведениям современных художников-ювелиров и закупает их работы.

Популярными становятся неграненные кристаллы и необработанный камень, отличающие произведения Х. Захн и Д. Постона, использовавших гальку как символ противостояния мира природы миру технократической цивилизации, а также бронзу и текстиль. Тему диалога между произведением искусства — украшением и «продуктом» технического прогресса продолжила П. Мейеровиц. Созданные из обрезков металла украшения декларируют опасное торжество промышленного прогресса, развивающегося без оглядки на последствия.

Как только мастера доказали, что художественная ценность не определяется материалом, они вернулись к использованию золота наравне с «неювелирными» материалами, сталью, пластиком, текстилем и пр.

Новый импульс развитию художественных украшений в странах Западной Европы, в том числе Англии, дала выставка дизайнерских ювелирных произведений, состоявшаяся в конце 1966 г. в Лондоне, в галерее Э. Филиппса. На ней впервые была представлена коллекция «воротников» и браслетов из алюминия, созданная голландскими художниками Э. ван Леерзум и Х. Баккером. Она обозначила водораздел между принципиальными позициями в отношении к ювелирным изделиям: как к декоративному дополнению к костюму, с одной стороны, и арт-объекту, мелкой пластике, апеллирующей непосредственно к человеку, его телу — с другой. Выставка дала толчок к перестановке акцентов с концепции замкнутой в себе предметной формы украшения на идею интерактивного контакта ее с человеком.

Творческие открытия Э. ван Леерзум и Х. Баккера побудили и английских ювелиров Д. Уоткинса, У. Рэмшоу, С. Херэн, К. Броудхэд пересмотреть свое отношение к украшению. основополагающим принципом для этих художников становится взгляд на него, как на произведение пластического искусства, предназначенное и для тех, кто надевает его на себя, и для тех, кто наблюдает арт-объект вместе с человеком, его носящим. С этого момента начинается расцвет авторского направления в английском ювелирном искусстве. В 1970–1980-е гг. оно



Флэкингер Г.
Кольца. 1968. Серебро, золото, жемчуг, гранат



Уоткинс Д.
Колье. 1983. Бумажная спираль

жило стремлением разрушить сложившиеся ранее представления об украшениях, желанием сделать привлекательными недорогие украшения и уничтожить в дизайне клише, служащее удовлетворению банального честолюбия обывателя.

Но это не получило бы широкого международного резонанса, если бы не активная деятельность критиков и галеристов, побуждавшая участников процесса к открытым дискуссиям на выставках в галереях и музеях, в периодической печати. Особую роль сыграла галерея «Электрум», которую открыли в Лондоне в 1971 г. Б. Картлидж и Р. Тёрнер. В 1976 г. вышла книга, зафиксировавшая основные принципы современной классификации ювелирных произведений [4]. Главным вектором современного направления был признан отказ от всяких ассоциаций с драгоценными материалами и утилитарностью. Также признавалось несомненное расширение диапазона отношений между ювелирным предметом и человеком: художественные украшения стали идентифицировать как самостоятельные произведения искусства. Эти положения получили практическое подтверждение в 1982 г. на выставке в Лондоне³.

Лидерами направления стали У. Рэмшоу, С. Херэн, К. Бродхед и Д. Уоткинс, произведения которых маркируют важнейшие вехи в развитии новых английских художественных украшений: сознательный отказ от преемственности традиционных ценностей и понятий в ювелирном деле и переход к абстрактному минимализму.

У. Рэмшоу не только свободно компоновала различные материалы (металл, перья, текстиль, камни, золото и альтернативные ему металлы), ее произведения отличает техническое совершенство. Главное в них — это связь с фигурой человека в форме перформанса.

Ключевой для развития этого направления в Англии стала коллекция акриловых браслетов, созданная в 1976 г. С. Херэн. Она «ограничилась» соединением различных материалов в создании украшений из пластика. В «Юбилейных колье» (1977) эксперимент был продолжен как творческое исследование принципа сопряжения геометрических фигур с телом человека. Продвигаясь дальше, она придумывала «украшения» в виде шляп, сотканых из синтетических волокон и бумаги. По существу она

открыла английским художникам 1980-х гг. свой путь к созданию «одеждоподобных» украшений.

Тему своеобразных «одеждоподобных» украшений продолжила К. Бродхед, начав с серии браслетов и ожерелий из пластика и пучков нейлона, вмонтированных в рамки из самшита. Оттолкнувшись от «традиционной» формы круглого браслета, она перешла к «кривой линии» и завершила свой формотворческий эксперимент четырехугольником. Но главной задачей была игра между плоскими предметными формами украшений и объемами частей тела. Их подчеркнутая простота стилистически удачно сочетались с изысканностью и элегантностью, сохраняя базовый принцип уравновешенной асимметрии. В продолжение темы в 1983 г. К. Бродхед представила «Колье-вуаль», сплетенное из нейлона. В этом произведении синтезировались два типа украшений — колье, корона и собственно вуаль. Завершился этот опыт полной трансформацией украшения в «одежду» — «Семь колье» и «Семь рукавов» (1983).

Более брутальный вариант решения темы «одеждоподобных» украшений представлен в колье «Лестница» Дж. Манхейм (1983), восходящему к такой детали костюма, как стоячий воротник, обрамляющий лицо. Художник использовал эту форму для фиксации головы в определенном положении, не допускающем свободных поворотов.

В стилистике произведений Д. Уоткинса отсутствует категория «одеждоподобности». Помимо перформанса, ставшего в эти годы самой распространенной формой презентации произведений такого рода, он обращает внимание на тот период их «жизни», когда они покоятся «в коробке» — не надеты на человека. Тогда эти крупные и яркие, тщательно проработанные «металлические рисунки», как и арт-объекты из стекла, керамики, камня, должны работать самостоятельно вне системы «человек — украшение», сохраняя соразмерность масштабу его фигуры. В них легко угадываются отголоски конструктивистских концепций авангардных направлений первой четверти XX в., их установки на радикальное обновление искусства.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ УКРАШЕНИЯ В ПЕРИОД ГЛОБАЛИЗАЦИИ (1990—2000-е гг.)

Одним из главных стилеобразующих факторов в середине 1990-х гг. становится глубоко личное, уникальное значение украшения и для его владельца, и для концепции создателя произведения. Для того чтобы украшение состоялось как произведение искусства, оно должно быть содержательно связано с конкретным владельцем.

³ Тогда же британской исследовательницей Б. Картлидж была предпринята попытка включить в общеевропейский контекст интереснейший процесс эволюции русского авторского ювелирного искусства [5]. На художников этого поколения косвенно повлияла деятельность Центральной учебно-экспериментальной студии Союза художников СССР в Доме творчества «Сенеж» (1964–1985) под руководством Е.А. Розенблюма и работа с методом «открытой формы», предполагавшей проектирование пары «человек — вещь». В результате в России сформировалось уникальное, не связанное с западноевропейской традицией конструктивно-пластическое направление.

Художники переносят акцент на носителя украшения, что позволяет им представить стереоскопический взгляд на мир во всем его противоречии.

В круг внимания художников попадают вырванные из контекста окружающего предметного мира вещи или их детали, «эфемерные вещи» — исчезающие на глазах у зрителей, а также «следы», оставленные украшениями под воздействием явлений природы. Такие произведения сравнивают с «маленьким камушком, который позволяет ему в обстановке повседневной обыденности ухватиться за основу, нечто вечно ценностное» [6, р. 13].

Главенство драгоценных камней не то чтобы отрицается, а игнорируется, замещается сентиментальными и эмоциональными переживаниями, память о которых можно носить на себе. И украшение, и сам факт его ношения обретают значение послания от создателя к владельцу, а от него — обществу. Ювелирные и «неювелирные» украшения превращаются в арт-объекты, содержащие личные истории, ассоциации с близкими людьми и значимыми событиями. Их реальная ценность заключена в приближенности «к сердцу и разуму» [6, р. 19], в ассоциациях и воспоминаниях, связывающих человека с его прошлым.

Основной вектор поисков современных западноевропейских творцов «актуальных» украшений, в том числе и англичан, можно определить как интерес художников к множеству вопросов, которые обуславливают разнообразие авторских поисков и способов общения с владельцем. Они задумываются над возможностью создать нечто истинно драгоценное для человека, над смыслообразованием в украшениях, мотивами, побуждающими к выбору и интерпретациям владельцем. Отсюда и стилистическое многообразие, отражающее совокупность идей, умонастроений, устремлений, инспирированных в том числе новейшими научными открытиями в области биоинженерии. «Новое видение» изменило систему репрезентации в художественных украшениях как виде пластических искусств.

На рубеже XX—XXI вв. в Англии отчетливо прочитываются общеевропейские стилистические поиски новых связей в системе «создатель — украшение — владелец». Немаловажную роль в этом сыграла просветительская деятельность ведущих западноевропейских художников и дизайнеров в области ювелирного искусства. В середине 2000-х гг. в Центральном колледже искусства и дизайна им. Св. Мартина проводил мастер-классы Х. Баккер. Британские художники также ведут активную педагогическую работу в Европейских странах и в США. Среди них — такие известные художники, как автор книг-пособий по созданию ювелирных украшений Д. Уоткинс и У. Рэшоу.

Однако лидерами современных «актуальных» украшений стали художники иной формации, в частности Н. Филмер. Она «концентрируется на



Филмер Н.
Украшение для показа коллекции А. Маккуина. 2001

тех частях человеческого тела, которые редко оказываются в фокусе внимания ювелиров, между тем в них нет ничего ординарного, они уникальны и заслуживают особого внимания» [7, с. 233].

Принципиально отвергая концепцию декорирования тела, она воспринимает его как источник и катализатор идей, дизайна, относится к телу, как к «информатору», определяющему формы украшения и ощущения, которые оно вызывает в соприкосновении с человеком. Н. Филмер начала свой путь в ювелирном искусстве в середине 1990-х гг. с освоения «негативного пространства» между пальцами ног и рук, подмышечной впадины. Ни о каком декорировании мыслей не было. По словам художника, «работа с негативным пространством привела меня к тому, что я стала смотреть на тело с целью исследования пространства...» [7, с. 235].

Таким образом, вопрос «Для кого создаются авторские произведения ювелирного искусства» [4] на рубеже XX—XXI вв. был переформулирован так: «Вещь носит вас или вы носите вещь» [7, с. 235].



Бродхед М.
Брошь «Затычка для ванны». 2005. Серебро, резина

Иначе говоря, главная проблема сегодня — насколько значима в художественном отношении их взаимная интеграция.

Для Н. Филмер определяющее значение имеет диктат со стороны вещи, принуждающей человека по-особенному осознавать свое тело. В этом ее эксперименты близки аналогичным поискам кутюрье Х. Чалаяна (1995), А. Маккуина (2001), Э. Хеш (2008). Сотрудничество с ними подвигло Н. Филмер к переходу на следующий этап эксперимента: она обратилась к материалам невозможным для использования в создании каких-либо функциональных предметных форм. Ее коллекции украшений из льда и шоколада (2001) с золотом стали своеобразным ответом на вопрос о стоимости и ценности ювелирных изделий. Доминирующую роль в них играет физическая реакция человека, которую художник декларирует как весьма своеобразную «форму украшения»: холод, влажность, накопец, боль или вкус и запах, съедобность красоты [7, с. 236].

В перспективе эволюции формотворческих концепций ювелирного искусства художник отводит ведущую роль новым функциональным аксессуарам — наушникам, айпадам и прочим гаджетам. Современная критика разделяет эти позиции,

определяя ассортимент украшений будущего как «телесное оборудование или снаряжение» [8]. Этот факт свидетельствует о том, что для современных художников тело перестает быть контекстуальным ландшафтом места. Взаимоотношения арт-объекта и субъекта перемещаются в иную, метафизическую сферу, апеллируют к сознанию человека, побуждая к контакту с художником, который стремится провоцировать зрителя на сопереживание как сотворчество.

Для многих художников постмодернизма собственно предметные формы украшений утрачивают интерес. На первый план выходят магические связи между украшением и человеком, восходящие к традициям древних культур.

Возродившаяся в 1990-х гг. мода на татуировки инспирировала целое направление, в которое включились художники почти всех западноевропейских стран [6, с. 44]. В Англии его проводником стала М. Фернесс, которая считает следы, оставленные «молниями», металлическими заклепками, кнопками и украшениями на теле человека, электрическими разрядами молнии, «знаками избранности» [6, с. 45], приписывает им сакральные свойства, которые она консервирует, покрывая такие «амулеты» акрилом или резиной.

Художественные украшения С. Бушера — это малые сюрреалистические нефункциональные арт-объекты, в которых переплетаются «память» и «смыслы». Художник вдохновляется археологией, историей и природой, перерабатывая все источники, вплоть до формы гнезда, муравейника, воссоздавая насекомых, зубы и черепа животных, воплощая их в золоте и серебре. Для него ценны и старые украшения, и старые сломанные игрушки, хранящие определенные представления о времени, и личные воспоминания. Необходимость найти выход из контролируемого, монотонного мира, где рулят смысл и логика, побуждает его взять что-нибудь из традиционного контекста и поместить в новый ландшафт [6, с. 32]. Тем же путем идет Л. Манн. Его простые по форме украшения представляют прихотливые комбинации из самых разных, порою весьма неожиданных элементов: деталей сломанных металлических игрушек, катушек и простых элементов движущихся механизмов или элементов компьютерного оборудования.

Английские художники сегодня часто работают с образами предметов из повседневной жизни, превращая их в арт-объекты, хранящие память о том обыденном, что не замечается как незначительное. Так, М. Бродхед дарит «минуту славы, торжества и важности» [6, с. 44] пробке для ванны. На создание ярких и по-своему декоративных браслетов, в которых воплощен виртуальный диалог традиционных форм переписки с современными средствами коммуникации, К. Исаака вдохновили цветные

резиновые ремни, которые еще используются для перевязывания пакетов Королевской почты в Великобритании, но уже редко попадают на глаза современному человеку, функционирующему в интернет-пространстве.

В сравнении со своими предшественниками художники рубежа столетий не только не отрицают преемственности, но декларируют ее как принцип своего творческого метода. Однако эта преемственность понимается ими не как «продолжение традиций» или создание реплик. Они апеллируют к «образу времени». Здесь можно найти аллюзии и на «бурные» 1970-е гг., и на георгианскую эпоху, как в произведениях Р. Лингхем. В ее композициях навеянные природой мотивы английского ювелирного искусства середины XVIII в. (птицы, цветы, листья, насекомые) трансформировались в использование перьев фазана. «Английское золото», применявшееся для изготовления недорогих украшений в георгианскую эпоху, уступило место прессованному картону и бумаге. Подвижные элементы выполнены в самых современных технологиях, но при этом изделия сохраняют флер сентиментальности искусства второй половины XVIII века.

Для художника Л. Ченга важно, что ювелирный арт-объект может одновременно означать для кого-то все, а для другого ничто [6, p. 157]. Ключом композиции из пяти серебряных медальонов является интрига между формой, предназначенной для хранения тайны, и невозможностью обнаружить ее в формах, которые невозможно открыть.

Рассмотренные английские украшения показывают, что на рубеже XX–XXI вв. эта «нулевая версия пластических форм» [9, с. 20] искусства выдвинулась далеко за видовые границы ювелирного дела, укоренившиеся в общественном сознании. Смысл современных художественных украшений состоит в том, что они расширили пространство метафизического за счет прекрасного. Гротеск и аб-

сурд, ставшие основой языка таких произведений, характеризуют их как знаки незаконченной, незавершенной метаморфозы на очередном витке эволюции искусства украшений в контексте постмодернизма.

Художественные украшения сегодня — своеобразный «каталог исторических репрезентаций видов украшений в самых неожиданных сочетаниях» [9, с. 26]. Это — смысловые коллажи, чья злая ирония балансирует на грани «искусства» и «неискусства», нарочито девальвирует традиционные представления об украшениях, что характерно не только для английских ювелиров, но и для художников других видов визуального искусства периода постмодернизма.

Список источников

1. Габриэль Г.Н. Интеллектуальные игры в современном авторском ювелирном искусстве // Русский Ювелир. 2010. № 9. С. 56–60.
2. Schadt H. Goldsmith's Art : 5000 Years of Jewelry and Hollowware. Stuttgart ; New York, 1996. 240 p.
3. Аронов В.Р. Дизайн в культуре XX века. 1945–1990. Москва, 2013. 406 с.
4. Turner R. Contemporary Jewelry : A Critical Assessment 1945–1975. London ; New York, 1976. 192 p.
5. Cartlidge B. Twentieth-Century Jewelry. New York, 1985. 220 p.
6. Cheung L., Clarke B., Clarke I. New Directions in Jewellery II. London : Black Dog Publishing Ltd, 2006. 190 p.
7. Интервью с Наоми Филмер, британским дизайнером аксессуаров // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. 2010. № 16. С. 233–237.
8. Фишер Э. Некоторые соображения об отношении одежды, украшений и тела в дизайне // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. 2010. № 16. С. 65–74.
9. Андреева Е.Ю. Постмодернизм : Искусство второй половины XX — начала XXI века. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 488 с.

THE ARTISTIC JEWELRY OF ENGLAND (THE SECOND HALF OF THE 20TH — BEGINNING OF THE 21ST CENTURY)

IRINA YU. PERFILYEVA

Russian Academy of Arts, 21, Prechistenka St., Moscow, 119034, Russia

E-mail: perfilyeva-irina@yandex.ru

Abstract. *In the context of modern culture globalization, it is extremely important to study the specific features of regional creative schools of jewelry. The analysis of de-*

corative arts, including jewelry and art objects, allows to investigate the processes of artistic integration, using the material as close as possible to the person, their body, the metaphysics of their world-view and attitude. Every national school of jewelry art, being a part of the European process, has its own unique history of development. The evolution of the English school of artistic jewelry is interesting by the fact that today it is one of the leaders of the international movement in the field of jewelry as a form of plastic arts. The school owns both general and private features of this unique region, separated from Europe and, at the same time, representing a part of its culture. The middle of the 20th century was the period of development of the post-war English jewelry, when it was struggling

with the traditional notion of jewelry as exclusively goldsmithery. In the 1960–1970s, there was the establishment of the English school of author's jewelry art. Finally, at the turn of the 20th and 21st centuries, English artists-jewelers joined the international movement of "artistic jewelry" creation. The essence of this movement lies in the interpretation of jewelry as an independent field of plastic arts, functioning as art objects in the contextual field of a person.

Key words: jewelry art, artistic jewelry, art object, globalization, design, representation, communication capabilities, original author's conception, freedom of creative interpretation, "undeveloped" parts of the body.

Citation: Perfilyeva I.Yu. The Artistic Jewelry of England (The Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Century), *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 416–424. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-416-424.

References

1. Gabriel G.N. Intellektual'nye igry v sovremennom avtorskom yuvelirnom iskusstve [Intellectual Games in the Modern Author's Jewelry Art], *Russkii Yuvelir* [Russian Jeweler], 2010, no. 9, pp. 56–60.
2. Schadt H. *Goldsmith's Art: 5000 Years of Jewelry and Holloware*. Stuttgart, New York, 1996, 240 p.
3. Aronov V.R. *Dizain v kul'ture XX veka. 1945–1990* [Design in the 20th Century Culture. 1945–1990]. Moscow, 2013, 406 p.
4. Turner R. *Contemporary Jewelry: A Critical Assessment 1945–1975*. London, New York, 1976, 192 p.
5. Cartlidge B. *Twentieth-Century Jewelry*. New York, 1985, 220 p.
6. Cheung L., Clarke B., Clarke I. *New Directions in Jewelry II*. London, Black Dog Publishing Ltd, 2006, 188 p.
7. Interv'yu s Naomi Filmer britanskim dizainerom aksesuarov [An Interview with Naomi Filmer, a British Accessory Designer], *Teoriya mody. Odezhda. Telo. Kul'tura* [Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture], 2010, no. 16, pp. 233–237.
8. Fisher E. Nekotorye soobrazheniya ob otnosheniyakh odezhdy, ukrashenii i tela v dizaine [Some Considerations on the Relationship of Clothing, Jewelry and Body in Design], *Teoriya mody. Odezhda. Telo. Kul'tura* [Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture], 2010, no. 16, pp. 65–74.
9. Andreeva E.Yu. *Postmodernizm: Iskusstvo vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka* [Postmodernism: The Art of the Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Century]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2007, 488 p.

НОВИНКА



Козьякова М.И. Исторический этикет. Москва : Согласие, 2016. 280 с.

Книга доктора философских наук, профессора М.И. Козьяковой посвящена европейскому этикету, его происхождению, истории его становления и развития. В ней представлен фактический материал, подтвержденный научным авторитетом известных отечественных и зарубежных ученых. Собранный и организованный в определенной логике, он позволяет упорядочить историческую эмпирику, раскрыть системность, структурную целостность культурного феномена. Рассмотренный в своем эволюционном развитии, этикет открывает новые грани; появляется возможность оценить не только формы, но и смыслы этого явления, вызывающего повышенный интерес как у специалистов, так и у широкой публики.

В книге подробно рассмотрен этикет как феномен культуры, представлен исторический обзор разных эпох (Возрождение, Новое время: абсолютизм и буржуазное общество), подробно рассмотрены традиции русского этикета (как во времена Петровских реформ, так и в Новое время). Отдельные главы посвящены различным направлениям этикета: жестикуляция, приветствие, обращение, светское общество, визиты, речевой этикет, этикет костюма, бальный этикет, застольный этикет.

Книга предназначена для тех, кто изучает или преподает историю культуры, а также для всех читателей, интересующихся этим предметом.

МИНУВШЕЕ МЕНЯ ОБЪЕМЛЕТ ЖИВО...

Рекомендательно-
библиографический
указатель



В двухтомнике,
продолжающем серию
библиографических
пособий
«Книжная вселенная»,
представлена
мемуаристика более
сорока отечественных
писателей XVIII–XIX вв.
и их современников.

Справки и приобретение:
119019, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5
Российская государственная
библиотека
sale.pashkov_dom@rsl.ru
pashkov_dom@rsl.ru
+7 (495) 695-59-53

Ранее в серии вышли книги,
посвященные отечественной
прозе XVIII–XIX вв.
(Энциклопедия русской жизни.
М.: Пашков дом, 2013)
и поэзии X–XIX вв.
(Эхо русского народа.
М.: Пашков дом, 2015).

Туристический
путеводитель
Сергея Миронова

«РОССИЯ: ПРИГЛАШЕНИЕ В ПУТЕШЕСТВИЕ»

«Вслед за солнцем, от Дальнего Востока, через Сибирь, Урал, к южным и западным уголкам России». Долина гейзеров Кроноцкого биосферного заповедника Камчатки, вулканы и водопады Итурупа, Кунашир – «черный» остров Курильской гряды, Патомский кратер Иркутской области, Уральская сокровищница, ледяные пещеры Пермского края...

Рядом с нерукотворными сокровищами природы – произведения искусства: «деревянный» Томск, Тобольский кремль, Белогорский монастырь, Спасо-Преображенский собор на острове Валаам, неисчерпаемая красота знакомой и незнакомой России...

Председатель
Политической партии
СПРАВЕДЛИВАЯ РОССИЯ,
Руководитель фракции
«СПРАВЕДЛИВАЯ РОССИЯ»
в Государственной Думе
ФС РФ Сергей Миронов
знает Россию не только
как политик. Около
20 лет проработал в
геологоразведке. Во многом
его рассказы о небывалых
уголках России почерпнуты
из «геологического»
прошлого.

Красоты природы России
представлены в книге
редкими и уникальными
фотографиями.

Книгу можно приобрести
в сети книжных магазинов
«Читай-город» по всей
России.

Центральный федеральный округ
Московская область, город Истра

МОНАСТЫРЬ НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ



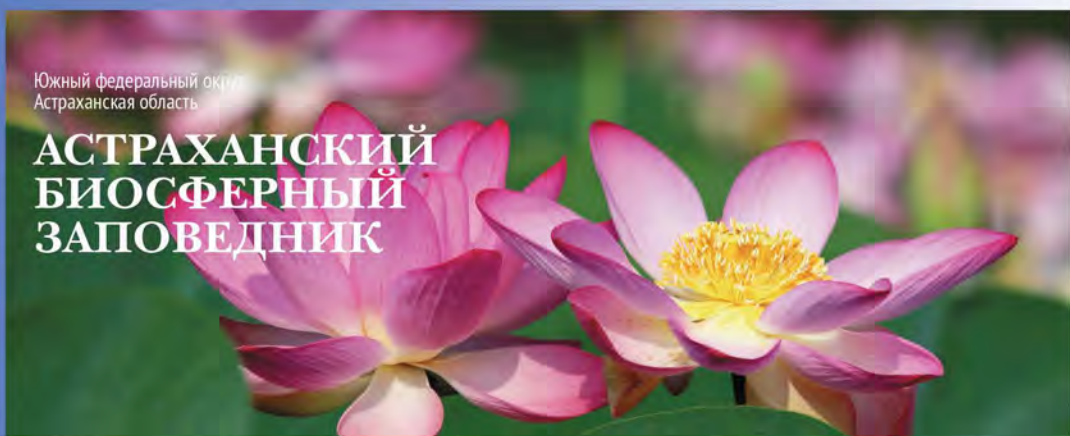
Приволжский федеральный округ
Республика Татарстан, город Казань

КАЗАНСКИЙ КРЕМЛЬ



Южный федеральный округ
Астраханская область

АСТРАХАНСКИЙ БИОСФЕРНЫЙ ЗАПОВЕДНИК



Уральский федеральный округ
Тюменская область, город Тобольск

ТОБОЛЬСКИЙ КРЕМЛЬ



Сибирский федеральный округ
Томская область, город Томск

«ДЕРЕВЯННЫЙ» ТОМСК



А.С. ПОЛЯКОВА

«ТАНЕЦ ПОСТФОЛК»: К ИССЛЕДОВАНИЮ ОДНОГО ИЗ ФЕНОМЕНОВ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Анна Сергеевна Полякова,
Гуманитарный университет,
факультет современного танца,
заместитель декана, аспирант
Студенческая ул., д. 19, Екатеринбург, 620049, Россия
E-mail: cddguek@gmail.com

Реферат. *Идея синтеза, компиляции, коллаборации техники современного танца (contemporary dance) и элементов народного танца очевидна в творчестве многих хореографов нашего времени. Этот синтез обогащает образно-художественные структуры сегодняшнего танца энергией и витальностью танца народного; является своего рода ноу-хау современных российских хореографов. Возникает актуальная необходимость в определении данного явления и введении его в теоретический дискурс.*

В статье рассматривается ранее не подвергавшееся теоретизированию явление современного хореографического искусства, которое автор предлагает обозначать как «танец постфолк». Осуществляется попытка разделения понятия «постфольклор» (существующего в современной отечественной фольклористике) и вводимого автором термина «танец постфолк» на примере сравнительной таблицы. В таблице сопоставляются подобию и различия в использовании термина «постфолк» в современной фольклористике и исследованиях, посвященных танцу в настоящее время. В результате танец постфолк определяется как достаточно новое явление в профессиональной постмодернистской хореографии, возникающий вследствие развития процессов интердисциплинарности и мультимедийности в современных художественных практиках. В качестве примера и предмета возможных исследований приводятся произведения современных отече-

ственных авторов, где инкорпорирование элементов фолк в движущую структуру современного танца является важной чертой авторского стиля.

Ключевые слова: современный танец, contemporary dance, народный танец, танец фолк-модерн, танец постфолк, постфольклор, постмодернизм.

Для цитирования: Полякова А.С. «Танец постфолк»: к исследованию одного из феноменов современного танца // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 425—430. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-425-430.

Период второй половины XX — начала XXI в. принято определять как постмодернистский в развитии общества, культуры и, в частности, художественной культуры. Многие исследователи (в том числе Н.Б. Маньковская, И.П. Ильин) отождествляют этот период с эпохой «усталой, «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей» [1, с. 21]. «Культура все более сгибается под тяжестью собственных плодов», — пишет исследователь Л.А. Закс. — Она устала от себя, как Сизиф от своего камня... Вместе с ней сгибается под непосильной тяжестью и привязанный к культуре... человек, уже пресытившийся культурой» [2]. Одновременно подчеркивается иронично-игровой характер постмодернизма, в котором ревизии и переоценке подлежит весь прошлый художественный опыт. «Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры путем ее ироничного цитирования и реинтерпретации» [1, с. 21]. «Одновременность

разновременного стала новым естеством» [3]. Намеренное сочетание несочетаемого, «коллажирование», фрагментарность в иллюстрировании порождает «избыточность художественных средств и приемов постмодернистского искусства, художественный “фристайл”, цитатность, центонность, полистилистику» [1, с. 20]. Такие приемы в создании художественного произведения характерны и для современного танца: концептуальной формы сценического танца, появление которого в середине 1970-х гг. совпадает с активным утверждением постмодернизма в искусстве.

Современный танец (СТ) сформировался на основе американского и европейского танца модерн и танца постмодерн, где движение рассматривается как средство выражения особых состояний человека, причем если еще в эпоху модернизма — больше душевно-духовных, то в эпоху постмодернизма (когда происходит «овеществление духа» [2]), уже психосоматических, внетелесных. Хореографическую лексику СТ отличает поливариантность и изменчивость, что связано с исследовательской направленностью, поиском все новых телесных возможностей — атрибутивными признаками этого направления танца. Не совпадая полностью с принципами и философией подмодернизма, СТ тем не менее принимает установку последнего на открытость всем другим стилям и телесным практикам. Можно говорить о том, что СТ — это процесс постоянного освоения *все новых направлений танца, новых телесных практик* (социальные танцы, боевые искусства, акробатика, спорт, двигательно-ориентированная танец-терапия и т. д.) и пластического осмысления все новых форм движения и возможностей человеческого тела. По мнению Е.В. Васениной, современный танец есть «все направления пластического эксперимента, авторская хореография, синтезирующая в себе различные стили танца... он (современный танец. — А. П.) многолик, в арсенал его средств входят танцы народов мира... достижения философской мысли, — все, что может породить авторское пластическое высказывание» [4].

Значительную роль, особенно в отечественном СТ, играет привлечение и инкорпорирование в сложную ткань современных моделей движения элементов народного танца (в российском СТ — как русского народного танца, так и танцев других этносов): характерных движений, приемов движения, пластических мотивов. В поисках новых телесных возможностей хореографы СТ обращаются к танцевальному фольклору во всем его многообразии. И если, по мнению В.Е. Гусева, «фольклор является одновременно искусством и не-искусством; познавательная, эстетическая и бытовая функции составляют в нем одно неразрывное целое, но это единство заключено в образно-художествен-

ную форму» [5], то теперь его элементы включаются в совершенно новую для него образно-художественную форму СТ. Цели данной инкорпорации, этого включения могут быть разными. В первую очередь элементы народного танца служат дополнительным «строительным материалом» и возможностью обогащения, усиления специфичности и характерности постмодернистской лексики. Последняя предстает сегодня, если воспользоваться выражением Л.Д. Блок¹, «в абстрагированном до формулы виде» [6]; носит универсальный, гипертрофированный, вненациональный характер. Во-вторых, хореографы СТ в своем творчестве намечают и выражают общее состояние современной культуры. Природа — как новая культурная проблема, с острой необходимостью ее интегрирования в современную жизнь — занимает многие сферы, в том числе и искусства (в нашем случае СТ). Введение фольклорных элементов с их коллективной, родовой силой — это обращение к природным началам, к коллективной памяти², коллективной чувственности человека (что во многом уже утрачено; сейчас современный человек все чаще испытывает нехватку коллективного сознания, духа). Тем самым элементы народного танца обогащают телесно-пространственные структуры СТ присущим фольклору энергией и витальностью; устанавливают для современного человека, фрустрированного техногенной и информационной цивилизацией, мосты и связи с его социокультурным прошлым и природой. И тем самым помогают ему, хотя бы на время, уйти от состояния фрагментарности, ощущения мира как хаоса (присущих постмодернистской чувствительности) и обрести «свою идентичность в фольклорной традиции и ремейках авангарда» [8].

Для обозначения подобных явлений мы предлагаем ввести термин «танец постфолк» как определенную разновидность направления СТ. Термин «танец постфолк» употребим только в том случае, когда в движенческой модели СТ присутствуют элементы фольклора не в качестве декоративно-орнаментальной огранки, а как важный структурный элемент, который придает произведению качества витальности и образной объективности; вносит в композиционные решения принципы вариативности. Термин не является установившимся и общепотребимым. Но актуальная необходимость введения его в теоретический дискурс для обозначения вполне определенных явлений в области современной хореографической культуры представляется назревшей.

¹ Цитата Л.Д. Блок относится к технике классического танца, но, на наш взгляд, в данном контексте уместна.

² Автор придерживается мнения М.М. Бахтина о том, что «культура связана с механизмом памяти». Об этом см.: [7].

Историческим предшественником термина «танец постфолк» является термин «танец фолк-модерн». Он введен в 2006 г. С.В. Устяхиным [9]. Автор настойчиво утверждает, что «специфика нового направления (фолк-модерн танец. — А. П.) заключается, с одной стороны, в танцевальной интерпретации идеи “фолк” в контексте массовой культуры конца XX — начала XXI века, ориентированной на смешение культурных пластов, с другой — в субъективно-интерпретаторских возможностях работы с культурным текстом и фольклорным материалом» [9]. На наш взгляд, автор исследования на протяжении всей работы периодически подменяет два находящихся в сложном диалектическом взаимодействии явления: уже отошедший в область истории танец модерн и актуальный, принадлежащий отнюдь не модернистской, а постмодернистской культуре СТ. Например, «фолк-модерн танец находит сценическое воплощение в синтезе различных техник танца, главным образом танца модерн (ориентация на тело) и народно-сценического (техническая завершенность фольклорного, народного танцевального творчества)» [9]. Или: «предметом исследования является фолк-модерн танец как направление танца contemporary (XX — начало XXI вв.)» [9]. Согласиться с такой трактовкой невозможно. В 2011 г. в диссертационном исследовании Н.В. Курюмовой [10] была введена подробная периодизация направлений и форм СТ, а именно:

1. *Модернистский танец*, к которому относятся ранние формы неклассического танца, немецкий экспрессионистский танец, американский танец модерн, американский авангардный танец;

2. *Американский танцевальный андеграунд 1960-х гг.* как переходный период от модернистского танца к постмодернистскому;

3. Современный танец (*contemporary dance, исторически совпадает с эпохой постмодернизма, но к постмодернизму полностью не сводится*) — незавершенное явление, направление, ориентированное на постоянный процесс компиляции, синтеза, трансформаций более ранних танцевальных направлений (с появлением новой чувственности; реалиями, связанными с новой технической революцией с ее открывающимися возможностями и угрозами).

Исследуя новое направление танцевально-го искусства, мы предлагаем оперировать именно этими категориями. В этом случае танец постфолк является очередным, определенным регионально-историческим этапом развития СТ, соответствующим новейшей духовной и хореографической культуре (во многом уже не постмодернистской, или, как иногда обозначают, постпостмодернистской), звеном в цепи трансформаций, происходящих при взаимодействии народного (анонимного) танца с тан-

цем профессиональным (авторским) на разных исторических этапах художественной культуры.

Вводимый нами термин — «танец постфолк» позволит более четко отделить явления модернистской и постмодернистской, в целом новейшей хореографии в ее взаимодействии с фольклорным танцем. Одновременно предлагаемый термин нуждается в размежевании с уже двадцать лет существующим в отечественной фольклористике понятием «постфольклор» (или «постфолк»), которое было введено в обиход в 1996 г. российским ученым-фольклористом С.Ю. Неклюдовым. Данным термином, прежде всего, обозначается сфера современного городского фольклора, толчком к «запуску» которого становится техническая революция, в первую очередь — появление фотографии и звукозаписывающей техники. «До этого события, примерно за пять тысяч лет, прошедших со времени создания письменности, ничего принципиально нового в области фиксации, хранения и передачи информации придумано не было... звукозапись же представляет собой ранее не существовавший способ преобразования и транслирования аудиоинформации, в том числе — в виде словесных текстов» [11].

Стоит отметить, что для постфольклора как «идеологически маргинального» явления характерен не процесс передачи традиционного фольклора и не четкие обрядовые действия или тексты, а непосредственный, «живой» отклик на конкретные культурные процессы, условия существования в обществе или, как определяет Л.Г. Ядрышникова, «человеческую повседневность — фрагментированное время, где человек вынужден пребывать в силу собственной историчности» [12, с. 222]. Так, к формам постфольклора исследователи относят культурно-семиотические пространства улиц, больниц, школ, где преимущественно находятся представители определенных закрытых сообществ (тюрьма, служба в армии, загородный детский лагерь, студенческое общежитие и др.). Здесь можно обнаружить постфольклор в форме специфических культурных кодов (например, анекдоты, песни, частушки, татуировки с определенной символикой, ритуалы быта («посвящение в...»). Из этого следует, что отличительным признаком постфольклора является его анонимность, он «создается самим коллективом для собственного потребления», «средой для себя».

В современной науке подтверждено, что «урбанизированная среда сегодня является мощным источником порождения новых форм «низовых» культур, по своим признакам и функционированию ассоциирующихся с фольклором... подобные формы порождаются заново каждой эпохой, поэтому возникает проблема поиска общего основания их возникновения и бытования» [13, с. 9]. Явление постфольклора — прежде всего явление урбани-

Таблица

Термин «Постфолк»

Современная фольклористика	Современное хореографическое искусство
1. «Пост» — современный городской фольклор утрачивает часть признаков, определяющих фольклор: «приставка “пост” — тут нужна потому, что часть признаков, которые определяют стадияльно предшествующий ему фольклор патриархального крестьянства и архаических бесписьменных обществ, в этой позднейшей формации утрачивается» [13]	«Пост» — причастность этого направления к эпохе постмодернизма, к современной посткультуре
2. Фолк — трансформация традиционного фольклора	2. Фолк — наличие элементов народного танца (лексических, композиционных, образных и т. п.)
3. Появление постфольклора совпало с изобретением фиксации и передачи звука и изображения (НТР)	3. Появление танца постфолк связано с обогащением лексики СТ, он является следующим этапом в развитии взаимодействия СТ и фольклорного танца. Танец фолк-модерн — его исторический предшественник.
4. Данное явление характерно для представителей массовой культуры, с одним лишь отличием — представители постфольклора создают его «для себя» (здесь же исследователи выделяют особые маргинальные зоны)	4. Данное явление характерно для представителей профессиональной художественной культуры (а именно — современной хореографии) и является следствием развития процессов интердисциплинарности и мультимедийности в художественных практиках
5. Безымянное искусство (анонимность)	5. Авторское искусство (автор — хореограф)
6. Продукт (форма) «низовой» культуры	6. Продукт (форма) современной художественной культуры

стической культуры, определенный этап развития устной традиции и коммуникации. Его признаки, формы не распространяются на *профессиональные танцевальные практики*. И, как нам кажется, использование термина «танец постфолк» как одной из форм СТ совершенно уместно.

Для более основательного осмысления различий сопоставим подобия и различия в возможности использования термина «постфолк» в современной фольклористике и — студиях contemporary dance (см. табл.).

Определяя термин, можно сказать, что «танец постфолк» — одно из течений постмодернистского танца конца XX — начала XXI века. Это — достаточно новое явление постмодернистской хореографии, процесс его становления не завершен. Среди российских хореографов и работ, которые мы могли бы отнести к этому направлению, можно назвать Геннадия Абрамова (1939–2015), в спектакле которого «О-У-А!» на музыку Вла-

димира Мартынова (2005) используется удалый и энергетика русской пляски. В спектаклях Евгения Панфилова (1955–2002), основателя знаменитой пермской труппы, «Восемь русских песен» (1992), «Бабы. Год 1945» (2000) фольклорная основа становится попыткой и обнаружения связи между современными формами танца, и собственными корнями. В творчестве Николая Огрызкова (1954–2010), начинавшего свою карьеру в качестве исполнителя в ансамбле Игоря Моисеева (1906–2007), спектакль «Свадебка» (2001) стал блистательным примером соединения постмодернистского мироощущения и живительной силы национальных танцевальных элементов. Татьяна Баганова — руководитель екатеринбургского театра «Провинциальные танцы», создала свою версию «Свадебки» (2000) на музыку Игоря Стравинского (1882–1971), ориентируясь на свадебный обряд русского Севера. В ее спектаклях «Кленовый сад» (2000), «Тихая жизнь с селедками»,

«Полеты во время чаепития» (2001) «современные техники в авторской транскрипции так или иначе были положены на архаическую танцевальную традицию» [8, с. 54]. Нельзя не вспомнить спектакль, созданный в сотрудничестве с инженерным театром «АХЕ» (Санкт-Петербург), «Мера тел» (2014), где в хореографические структуры включены не только танцевальные движения славянского происхождения, но многочисленные ритуальные действия и жесты. Ранние спектакли Ольги Пона — хореографа Челябинского театра современного танца: «Ты есть у меня или тебя у меня нет?» (1998), «Зарисовки с натуры», «Три девичьи у окна» (1999), «Ожидание» (2002), «Смотрящие в бесконечность» (2003), заложившие основу ее дальнейшего творчества, также были тесно связаны с образами и встроенными в сложную структуру спектакля фольклорными элементами. И таких примеров можно привести достаточно много, причем опираясь на практику не только отечественных, но и зарубежных хореографов.

Подводя итоги, подчеркнем, что в контексте постмодернистской художественной логики с ее стремлением включить в современное искусство весь накопленный культурой опыт хореограф, создающий произведение в направлении «танец постфолк», инкорпорирует в лексику, композицию, художественный образ, концепцию произведения современного танца элементы народной хореографии. Причем в рамках одного произведения могут коллажироваться характерные танцевальные, движеческие, ритмопластические модели как одного, так и разных этносов. Подобное обращение к фольклору в практике современных хореографов можно считать и способом обогащения лексики танца, и возможностью самовыражения, и, в некоторых случаях, средством национальной, но теперь и глобальной, со всей мировой культурой самоидентификации. И, конечно, обращение к фольклорным корням помогает приведению множественных «Я» современного человека к некоему объективированному и потому — спасительному единству (единству с природой (на уровне соматики), единству с самим собой (душевность), с установкой собственной картины мира). Это обращение обусловлено «объемными выразительными возможностями народного танца, несущего в себе своеобразный код исторической памяти» [15, с. 400]. В то же время национальная танцевальная традиция в такой форме, как танец постфолк обретает новый способ существования и развития.

Список источников

1. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетей, 2000. С. 20–21.

2. Закс Л.А. Конец XX века: усталость от культуры, овеществление духа / Л.А. Закс // Уральская философская школа и ее вклад в развитие современной философии. — Екатеринбург : Уральский государственный университет, 1996. С. 161.
3. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nietzsche.ru/influence/philosophie/iliin/?curPos=12> (дата обращения: 10.02.2017).
4. Васенина Е.В. Современный танец постсоветского пространства / Е.В. Васенина. Москва : Балет, 2013. С. 5.
5. Гусев В.Е. Фольклор как универсальный тип субкультуры // Сборник к 80-летию профессора М.С. Кагана. Санкт-Петербург : Санкт-Петерб. филос. о-во. Санкт-Петербург, 2001. Вып. 4. С. 320.
6. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность : [сборник]. Москва : Искусство, 1987. С. 25–26.
7. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва : Художественная литература, 1979. 412 с.
8. Васенина Е.В. История матрешки // Театр. 2015. № 20. С. 54 – 62.
9. Устяхин С.В. Тенденции развития фолк-танца как направления современной хореографии // Diskursus-5 (материалы аспирантского семинара). Саранск : Комитет государственной статистики Республики Мордовия, 2005. С. 57–61.
10. Курюмова Н.В. Неклассический танец как культурная модель невротической телесности // Омский научный вестник. Серия «Общество. История. Современность». Омск : Издательство Омского государственного технического университета, 2010. Вып. 5 (91). С. 234–238.
11. Неклюдов С.Ю. После фольклора // Живая старина. 1995. № 1. С. 2–4.
12. Ядрышникова Л.Г. «Низовая» культура : к вопросу о понятии // Сумма философии. Екатеринбург : Уральский государственный университет, 2006. С. 222–224.
13. Ядрышникова Л.Г. Фольклор и постфольклор в культурных практиках повседневности : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. Екатеринбург, 2008. 27 с.
14. Неклюдов С.Ю. Фольклор современного города // Современный городской фольклор. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2003. С. 5–24.
15. Петроченко Н.В. Народный танец в современных условиях: к вопросу о понятии и методологии исследования // Культурология, культура и искусство в современном российском социуме : в 2 ч. Ч. 2 : сборник научных статей. Кемерово : Кемеровский государственный университет культуры и искусства, 2008. С. 391–401.

"POSTFOLK DANCE": INVESTIGATING A PHENOMENON OF MODERN DANCE

ANNA S. POLYAKOVA

Liberal Arts University, 19, Studencheskaya Str., Yekaterinburg, 620049, Russia

E-mail: cddguck@gmail.com

Abstract. *The idea of synthesis, compilation, collaboration of contemporary dance with folk elements can be seen in various works of modern choreographers. This kind of synthesis is aimed to enrich modern dance with energy and vitality; it is a know-how of modern Russian choreographers. Thus, there is a current need to define this phenomenon, as it appeared in theoretical discourse.*

This article investigates a phenomenon of contemporary dance, which has never been theorized before (hereinafter "postfolk dance"). The author makes an effort to distinguish the term "postfolklore" (existing in the modern Russian folklore studies) and the term "postfolk dance", introduced by the author, by using a comparison chart. The chart shows some similarities and differences in using the term "postfolk" in the studies of modern folklore and contemporary dance (six positions). As a result, "postfolk dance" is defined as quite a new phenomenon in professional postmodern choreography, appearing due to development of interdisciplinary processes and multimedia integrating in modern art techniques. Dance pieces of modern choreographers, where contemporary dance structure is combined with folk elements, creating a certain signature style, are given as examples, i. e. a subject of possible investigation.

Key words: modern dance, contemporary dance, folk dance, folk-modern dance, postfolk dance, postfolklore, postmodernism.

Citation: Polyakova A.S. "Postfolk Dance": Investigating a Phenomenon of Modern Dance, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 425–430. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-425-430.

References

1. Mankovskaya N.B. *Estetika postmodernizma* [The Aesthetics of Postmodernism]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2000, pp. 20–21.
2. Zaks L.A. The End of the 20th Century: The Fatigue of Culture, the Reification of Spirit, *Ural'skaya filosofskaya shkola i ee vklad v razvitie sovremennoi filosofii* [The Ural Philosophical School and its Contribution to the Development of Modern Philosophy]. Yekaterinburg, Ural'skii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 1996, p. 161 (in Russ.).
3. Ilyin I.P. *Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm* [Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. Available at: <http://www.nietzsche.ru/influence/philosophie/iliin/?curPos=12> (accessed 10.02.2017).
4. Vasenina E.V. *Sovremennyye tanets postsovetского prostranstva* [Modern Dance of the Post-Soviet Space]. Moscow, Balet Publ., 2013, p. 5.
5. Gusev V.E. Folklore as a Universal Type of Subculture, *Sbornik k 80-letiyu professora M.S. Kagana* [The Collection Dedicated to the 80th Anniversary of Professor M.S. Kagan]. St. Petersburg, 2001, issue 4, p. 320 (in Russ.).
6. Blok L.D. *Klassicheskii tanets. Istoriya i sovremennost'* [Classical Dance. The History and Modernity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, pp. 25–26.
7. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Art]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1979, 412 p.
8. Vasenina E.V. *Istoriya matreshki* [The History of Matryoshka], *Teatr* [Theatre], 2015, no. 20, pp. 54–62.
9. Ustyakhin S.V. Trends in the Development of Folk Dance as a Direction of Modern Choreography, *Diskursus-5 (materialy aspirantskogo seminara)* [Diskursus-5 (The Materials of Postgraduate Seminar)]. Saransk, Komitet Gosudarstvennoi Statistiki Respubliki Mordoviya Publ., 2005, pp. 57–61 (in Russ.).
10. Kuryumova N.V. Non-Classical Dance as a Cultural Model of Neurotic Corporeality, *Omskii nauchnyi vestnik. Seriya "Obshchestvo. Istoriya. Sovremennost'"* [Omsk Scientific Bulletin. Series: Society. History. Modernity]. Omsk, Omskogo Gosudarstvennogo Tekhnicheskogo Universiteta Publ., 2010, issue 5 (91), pp. 234–238 (in Russ.).
11. Neklyudov S.Yu. *Posle fol'klora* [After Folklore], *Zhivaya starina* [Living Antiquity], 1995, no. 1, pp. 2–4.
12. Yadryshnikova L. G. Low Culture: On the Concept, *Summa filosofii* [The Sum of Philosophy]. Yekaterinburg, Ural'skii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2006, pp. 222–224 (in Russ.).
13. Yadryshnikova L.G. *Fol'klor i postfol'klor v kul'turnykh praktikakh povsednevnosti* [Folklore and Postfolklore in the Cultural Practices of Everyday Life], Cand. cult. diss. Abstr. Yekaterinburg, 2008, 27 p.
14. Neklyudov S.Yu. The Folklore of Modern City, *Sovremennyye gorodskoi fol'klor* [Modern City Folklore]. Moscow, Rossiiskii Gosudarstvennyi Gumanitarnyi Universitet, 2003, pp. 5–24 (in Russ.).
15. Petrochenko N.V. Folk Dance in Modern Conditions: On the Concept and Research Methodology, *Kul'turologiya, kul'tura i iskusstvo v sovremennom rossiiskom sotsiume* [Cultural Studies, Culture and Art in the Modern Russian Society]. Kemerovo, Kemerovskii Gosudarstvennyi Universitet Kul'tury i Iskusstva Publ., 2008, pp. 391–401 (in Russ.).

В.А. КРАСНОЩЕКОВ

ЕВРОДИСКО В РОССИИ: ИЗ МЕЙНСТРИМА В АНДЕГРАУНД

Владимир Александрович Краснощекhov,
Поволжский государственный университет сервиса,
кафедра дизайна и художественного проектирования
изделий,
доцент
Гагарина ул., д. 4,
Тольятти, Самарская обл., 445017, Россия

кандидат исторических наук
E-mail: kulbiaka@yandex.ru

Реферат. Популярный в 1980-х гг. в Западной Европе музыкальный стиль евродиско приобрел в Советском Союзе во второй половине этого десятилетия под воздействием ряда факторов оригинальные черты, которые позволили рассматривать его как специфический феномен культуры позднего СССР. Будучи частью массовой культуры и главным течением советской и российской поп-музыки рубежа 1980–1990-х гг., испытав в 1990-е гг. отсутствие интереса со стороны слушателей, это явление, получившее название «советское» или «кооперативное» диско, со второй половины 2000-х гг. переживает новый всплеск популярности, но уже в контркультурной среде. В настоящей работе рассмотрена эволюция евродиско на советском и постсоветском пространстве в период с середины 1980-х до середины 2010-х гг., совершившего переход из коммерческой поп-музыки и мейнстрима в инди-культуру и андеграунд. Предприняты шаги по осмыслению процесса трансформации элементов массовой культуры в элементы культуры элитарной.

Ключевые слова: массовая культура, музыкальная культура, евродиско, советское диско, ностальгия, постмодерн.

Для цитирования: Краснощекhov В.А. Евродиско в России: из мейнстрима в андеграунд // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 431–437. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-431-437.

Каждый исторический отрезок создает свою специфическую культурную среду. Частью ее является музыкальная культура, которая есть отражение «эмоциональной динамики народа... так называемого “духа времени”» [1, с. 146]. Фундаментальным выражением современной музыкальной культуры справедливо считается массовая популярная музыка. Одним из ее направлений, жанров и в то же время видом массовой культуры является поп-музыка, которая выступает звуковым отражением повседневности и процессов, проходящих в культуре и обществе, в политической, социальной и экономической сферах жизни государства. Поп-музыка служит своеобразным маркером настроения социума, его наиболее активной части — молодежи.

Поджанром поп-музыки является танцевальная электронная музыка, включающая множество стилей и направлений, в том числе — стиль диско, породивший новую танцевальную культуру, в которой музыка является развлекательно-танцевальной формой проведения досуга, а также способом коммуникации [2] и обмена информацией [3, с. 84].

Согласно циклическим теориям общественного развития, в том числе концепции «смены поколений» [4–6], любое музыкальное направление (жанр, стиль) как явление культуры может в один временной промежуток пережить фазы рождения, пика и угасания популярности, а после какого-то времени повторить этот цикл с той или иной степенью соответствия оригиналу. Причем новый всплеск популярности может проявляться в противоположной социально-культурной среде, в другой социальной группе. В культурологической литературе и публицистике широко исследован механизм трансформации элитарной культуры/контркультуры в массовую/поп культуру [7–9], в отличие от обратного процесса, который, по нашему мнению, изучен недостаточно.

ФЕНОМЕН ПОПУЛЯРНОСТИ СТИЛЯ ЕВРОДИСКО В СССР 1980-Х — НАЧАЛА 1990-Х ГГ.

Большинство исследователей и музыкальных критиков официальным годом рождения диско склонны считать 1972 г., когда была записана первая диско-композиция — песня камерунского саксофониста Ману Дибанго «Soul Makossa» [10]. Первое упоминание о диско в прессе появилось 13 сентября 1973 г. в журнале «Rolling Stone» [11]. К 1975 г. стиль диско становится популярным в США и Западной Европе, чуть позже — в СССР. Считается, что первые дискотеки в современном понимании в Советском Союзе появились в 1976 г. [12, с. 250], став популярной формой проведения досуга. Этому способствовало появление компактных переносных кассетных магнитофонов, позволивших устраивать дискотеки практически в любом месте.

Если для американского диско было характерно звучание, близкое к музыке фанк и соул, то европейское диско вообрало в себя элементы традиционной эстрады. К началу 1980-х гг. всю электронную танцевальную музыку континентальной Европы стали называть «евродиско» (eurodisco). Первопроходцем этого жанра принято считать французского исполнителя F.R. David, известного по таким хитам, как «Pick Up the Phone» и «Words» (1982 год). Пик славы евродиско пришелся на середину — вторую половину 1980-х годов. Лидерами музыкальной продукции в стиле евродиско были Италия (Sabrina Salerno, Savage), Голландия (Digital Emotion), Австрия (Joy), Франция (Desireless) и Германия (Modern Talking, C.C. Catch, Blue System, Bad Boys Blue, Arabesque). В СССР был особенно популярен евродиско в немецкой версии.

На фоне серой позднесоветской действительности гламурная эстетика евродиско, несомненно, привлекала молодежь. Молодые, желающие делать современную музыку музыканты, как профессионалы, так и любители, усердно создавали советскую версию евродиско, которую, как и всю танцевальную электронную музыку, написанную во второй половине 1980-х гг. в СССР, называли просто — советское диско. В 2000-х гг. у музыки подобного типа появилось второе название — красное диско (red disco). Оба этих термина используются в статье для обозначения советской электронной поп-музыки подобного типа.

Рождением советского диско можно считать 1986 год. Именно тогда появились записи популярнейших в народе групп «Ласковый май» и «Мираж», ставших эталонами стиля. За ними последовали: «Фея», «Маленький принц», «Фристайл», «Каролина», Роман Жуков и группа «Маршал». Эта музыка,

по выражению музыкального критика А. Горохова, была «танцевальной, сильнодействующей и сделанной именно сегодня» [13].

В период с 1987 по 1993 г. возникла масса играющих в стиле евродиско групп из разных городов: «Неоновый мальчик» (Ленинград), «Миледи» (Нижегород), «Сублимация» (Тюмень), «Левостороннее движение» (Уфа), «Ласковый Бык» (Тольятти), «Электронный мальчик» (Ижевск), «Корпорация» (Красноярск), «Комбинация» (Саратов), «Практика» (Томск) и многие другие.

Волна музыки в подобной аранжировке прокатилась и по союзным республикам. Например, некоторые из исполнителей: Кирилл Ли (Казахстан); «Bolalar» (Узбекистан); «Кыргызстан Плюс» (Киргизия); «Шуматкече» (Марий Эл); «Casino» и «Miledi» (Литва); «История О», «Каникули», Сана, Ярника и «Непослушные дети» (Украина).

В музыкальном отношении советское и постсоветское диско имело национальный компонент в виде сентиментальных тем из городских (бытовых) романсов с преобладанием гармонического минора. В поэтическом плане из бытового романа пришли темы нелегкой женской доли, неразделенной любви, одиночества, мечты о счастье. Был использован выработанный в городском романсе универсальный язык, приобретший «клишированный» характер, поскольку акцент делается на повторяемости и, как следствие, банальности этих выражений» [14, с. 41]. Ключевыми были фразы: «не покидай/не уходи», «я отпускаю», «все прошло/пройдет», «промчались дни/года» и слова: «любовь», «ночь», «звезды», «дождь», «танец», «огни», «мечта» и др.

В это же время в СССР родился независимый музыкальный бизнес. За сравнительно короткий период с 1986 по 1991 г. было записано огромное количество уникальных альбомов, многие из которых создавались в домашних условиях. Соотношение музыкальной и поэтической составляющей («рафинированная» эрзац-музыка с приторно-лирическими текстами) советского диско отвечало запросам времени и было востребовано населением. Как следствие — всенародная любовь и миллионы метров магнитной пленки, на которую во множестве появившихся повсюду кооперативных студиях звукозаписи копировалась музыкальная продукция данного жанра по всей стране. Отсюда и третье название этой музыки — кооперативное диско.

Обладая отлично выраженной формой, несущей определенное содержание вкупе с наивной искренностью, советское диско реально отражало дух времени и было музыкой молодежи 1980-х гг. в СССР, а не рок, как это зачастую считается. Кооперативное диско стало частью советской массовой поп-культуры, ее мейнстримом.

Постепенно, к 1989 г. внутри советского диско оформилось четыре направления. Первое — так называемый сиротский поп. Как правило, в музыкальных группах этого направления исполнителям было столько же лет, сколько и слушателям, на которых ориентирована их музыка — от 13 до 18. В песнях (наивном подражании евродиско, исполненном гнусавым вокалом) активно эксплуатировалась тема сиротства и неразделенной подростковой любви. Лидером этого направления была, безусловно, группа «Ласковый май», а также «Чернила для пятого класса» и «Электронный мальчик». В 2000-х гг. это направление продолжили, добавив изрядную долю шансона, «Чернильное небо», «Стекловата», «Ангел и кот», «Южная ночь».

Второе направление озаменовалось креном в псевдонародность с преобладанием русских народно-хороводных, казацких («эх», «ух») и частушечных мотивов (Татьяна Маркова, Маша Распутина и др.). Это приводило к «сползанию» в «цыганщину» и «кабак», что, в принципе, было неизбежно, поскольку гармонии примерно одинаковы. Причем русско-народная тематика спокойно уживалась с увлечением «латино» (disco latino) и псевдовостоком. В этом практиковались такие группы, как «Ника», «Александрия», «Шахерезада», «Звезды». Из этого направления и вырос тот вездесущий «русскошансон™» как национальный музыкальный тренд¹, который мы знаем.

Третьей тенденцией был симбиоз музыки евродиско и иронических текстов на лирико-социальную тему в традициях эстетики эстрадных куплетистов с элементами шансона: «Левостороннее движение», «Ласковый Бык», «Комбинация», «Каир», «Стрижи», «Дюна».

Четвертое направление представляли группы, которые можно условно назвать «западниками», исполнявшие песни в традициях классического евродиско. Это «Мираж», «Каролина», «Атлантик», «Сегодняшний День», «Ритм Любви», «Сказочный Мир», «Поп-Галактика» и др. С атмосферным звучанием, отстраненным тревожным вокалом и жалобными исповедальными текстами эти советские поп-диско-группы были в какой-то мере прогрессивными. В их музыке можно услышать элементы новой волны (new wave) и электропанка (electropunk), а также легкие депрессивные оттенки, которые позже стали визитной карточкой таких поджанров, как cold disco, dark disco и depressive pop.

С началом 1990-х гг. наступает кризис диско-жанра, связанный с ростом популярности новых стилей электронной танцевальной музыки — эйсид-хаус (acid house), техно (techno) и становлени-

ем рейв-культуры (rave culture), под знаком которой прошли 1990-е годы. Звезды советского кооперативного диско либо совсем исчезают со сцены, либо мимикрируют под новые стили.

ПЕРЕХОД ЭЛЕМЕНТОВ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ЭЛИТАРНЫЕ — РОССИЙСКИЙ ОПЫТ

Особых открытий в области популярной музыки XXI в. не принес — музыканты черпали свои идеи, питаясь достижениями предыдущих лет. Причем старые стили и направления остались и существовали в одном информационном пространстве, плодя последователей. Характерной чертой музыки нулевых и десятых годов XXI в. можно считать бесконечное повторение самой себя, подобно эффекту Дросте.

В начале 2000-х гг. независимые от крупных звукозаписывающих компаний музыканты Европы, США и России, встав в оппозицию к мейнстриму, активно эксплуатировавшему идеи брит-попа и постпанка, взяли на вооружение инструментарий своих «идеологических» противников — попсовиков — электронную танцевальную музыку 1980-х гг., обозначив тем самым ее контркультурный статус. Маятник качнулся в обратную сторону, а история сделала очередной виток. В контркультурной среде набирала силу вторая волна электропопа или восьмидесятнического возрождения, как его называют.

Среди российских независимых проектов второй волны электропопа произошло разделение на исполнителей, поющих песни на английском языке, и исполнителей, поющих на русском. Музыканты первой группы, несомненно интересные, в исследовании не рассматриваются, так как использование иностранного языка придает их творчеству иной смысловой контекст.

Исполнителей, поющих на русском языке, условно можно разделить на *две подгруппы*.

Первая подгруппа в целом следует в русле мирового тренда моды на 1980-е гг., сложившегося на независимой сцене, и представлена проектами, исполняющими электронную музыку на стыке жанров синти-поп (synthpop), электрокэш (electroclash), синти-панк (synthpunk) и минимал синт (minimal synth) с ироничными и ярко выраженными социальными текстами: «Барто», «Электрофорез», «Vinyl Sluts» и «Ghetto Girls» (Санкт-Петербург), «Убийцы Crystal» и «ВХОРЕ» (Томск), «Хемниз» (Курск), «Volosy Ptitz» (Киев). Сюда также можно отнести сольный проект «СуперАлиса» из Татарстана и электро-готический (electro gothic) кол-

¹ Жариков С.А. Актуальный музыкальный ансамбль™ [Электронный ресурс]. URL: <http://soz-data-ccount.livejournal.com/621303.html> (дата обращения: 05.07.2017).

лектив «Чертово Колесо Инженера Ферриса» из Санкт-Петербурга. Энергичный синти-поп с абсурдистскими текстами исполняет коллектив «Кобыла и Трупоглазые Жабы» из Москвы. Многие исполнители этой подгруппы предпочитают работать в саунд-эстетике доморощенной электронной музыки — лоу-фай (от англ. low fidelity — низкое качество). Ироничный лоу-фай-поп с элементами ита-ло-диско, прозванный «школьной волной», играют «Radio Aerobika» (Ижевск) и «Девушка школьника» (Москва). Это такая заигрывающая с китчем параллельная эстрада, в рамках которой «можно петь нежными девичьими голосами и не прослыть слащавыми»².

Вторая подгруппа характеризуется обращением к эстетике советского диско в его классической «кооперативной» форме. Это направление получило название неосоветской волны и имеет два вектора развития: коммерческий и некоммерческий, независимый.

Первый вектор представлен группами «Кассета» (Москва), «Студия-80», «Кристалл» (Новосибирск) и «Мишель» (Челябинск). В режиме «ностальгических римейков»³ они удачно развивают идеи советских диско-групп, таких как «Мираж», «Анжелика», являясь, по существу, их клонами, копируя аранжировки и сценические движения. Это абсолютно коммерческая поп-музыка, играющая на ностальгических чувствах тех, чья юность пришлось на золотой век советского диско.

Некоммерческий вектор представлен более широким спектром исполнителей, черпающих вдохновение из позднесоветской эпохи. Эти музыканты предпочитают работать с применением постмодернистского приема создания своих произведений из подручных материалов, на коктейле из «передовой технологичности и намеренной допотопности», говоря словами редактора журнала о современном искусстве «Frieze» Йорга Хайзера⁴.

В этом плане интересны проекты «Иероглиф» (Уфа) и «ТехноМеханика» (г. Ефремов, Тульская область). В обоих случаях поражает количество выполненных на синтезаторе откровенных заимствований, если не сказать цитат, из «Биоконструктора», «Алисы», «Кино», «Сектора газа», «Ласкового мая», «Миража» и многих других исполнителей, настолько от-

чаянных и искренних, что не покидает ощущение, что музыка была сделана в то время. Получилось достоверно передать атмосферу 1980-х гг., интуитивно сбалансировав между безвкусицей и искренностью. А «Иероглифу» удалось соединить вокал наподобие Виктора Цоя (группа «Кино») с аранжировками в духе «Ласкового мая» и показать, насколько все-таки близки были эти музыканты, несмотря на кажущееся их стилевое различие.

В течение 2000-х гг. большинство российских групп неосоветской волны остаются в сравнительном андеграунде и плотно интегрируются в так называемую «темную сцену» [15]. Особого внимания заслуживают представители красного диско, работающие в стилистике темного диско (dark disk).

Это очень тревожный и вместе с тем лиричный проект из Уфы «Свитер с капюшоном». И, пожалуй, самый интересный, но, к сожалению, закрытый в 2014 г., ставший культовым концептуальный проект музыканта и художника Александра Селезнева из Воронежа — «Несмеяна» — ярчайший представитель воронежской андеграунд-сцены. Он изначально задумывался как интернет-проект, реконструирующий поп-чернуху 1980-х годов. А. Селезнев взял за музыкальную основу дешевый звук кооперативного диско, добавив туда печально-тревожные нотки, а за основу текстов — самые мрачные проявления позднего СССР — пустые прилавки, СПИД, ограниченный контингент в Афганистане, исполненные голосом вокалистки Виктории Шиковой с соблюдением всех «рекомендаций» красного диско.

«Несмеяна» — не совсем ностальгический проект. Участники коллектива застали последние пять-шесть лет существования Советского Союза, поэтому мало что помнят, всё строя на своих догадках. Это скорее грусть по тому, чего никогда не было: по городам, которые так и не стали садами, по жизни, которая так и не стала лучше и веселее. Видимо, взглянуть на 1980-е гг. со стороны, так сказать, свежим взглядом, обнаружить в них определенный потенциал способен лишь человек, который этого времени толком не помнит. Как говорит А. Селезнев, «процентов на 80 — это я представляю, как могло бы быть, а не как было... Просто мне нравится демонизировать 80-е»⁵.

Отдельно хочется отметить группу независимых исполнителей инструментальной музыки неосоветской волны. Это проекты «Весна опять», «Электроника 302», «Импульс-80», «Уран-08», «Протон-4» (Украина), «RTM-2», «Stereoyunost» (Санкт-Петербург), «Бежевая Луна» (Ижевск).

² «Девушка школьника» с новым клипом «Ботаник» [Электронный ресурс] // Афиша Daily. 2016. 30 мая. URL: <https://daily.afisha.ru/music/1710-devushka-shkolnika-botanik/> (дата обращения: 05.07.2017).

³ Жариков С. Вокально-инструментальный миф-2 [Электронный ресурс] Jun. 27th, 2013, at 10:02 AM. URL: <http://soz-data-ccount.livejournal.com/2013/06/27/> (дата обращения: 05.07.2017).

⁴ Heiser Jörg. What is 'super-hybridity'? [Электронный ресурс] // Frieze.com. 01 Sep 2010. URL: <https://frieze.com/article/pick-mix> (дата обращения: 05.07.2017).

⁵ Литвин Д. Ред-диско иконы последних лет [Электронный ресурс] // Левый берег — LB.ua. 30 июня 2010, 00:04. URL: http://lb.ua/culture/2010/06/30/53193_reddisko_ikoni_poslednih_let.html (дата обращения: 05.07.2017).

Они играют музыку в стиле ретровейв (retrowave), используя в качестве сэмплов звуковые коллажи из советских фильмов, радиопередач, речей политиков и прочее («Артек Электроника», Москва). Интересен экспериментальный проект «Играли Эмбиент — Случайно Вызвали Сатану» из Ростова-на-Дону, который имеет по-настоящему винтажное звучание благодаря использованию аналоговых синтезаторов. Целью этих групп является воскрешение советской звуковой эстетики 1980-х гг., переосмысление в ностальгическом ключе звукового наследия советского прошлого.

Исходя из вышесказанного, видно, что независимые музыкальные коллективы неосоветской волны в качестве руководства к своему творчеству используют три взаимосвязанных методологических принципа, они же ключевые понятия постмодерна — ирония, коллаж и ностальгия.

Ирония необходима в борьбе против банальности повседневности как бесстрастный и не тождественный личности автора инструмент переоценки ценностей, инструмент построения собственного культурного пространства и инструмент игры с собственным прошлым в качестве «приправы» к своим высказываниям. Музыканты активно используют стереотипы массовой культуры рубежа 1980—1990-х гг., подавая их в ироническом ключе, в виде провокационного жеста или в виде коллажа. А поскольку коллажирование подразумевает набор уже существующих объектов или артефактов культуры, значит, они берутся из прошлого.

Французский куратор, искусствовед и художественный критик Николя Буррио характеризует современную культуру как время реплик и апроприации [16]. Причем чем больше разнообразных заимствований, показывающих, насколько глубоко готов музыкант «копать» ради создания своего произведения, тем выше его статус. Тем больше его ценят слушатели, обладающие достаточным багажом знаний, которых привлекает процесс считывания заимствований, как разгадывание загадки или кроссворда.

Из неоспоримых плюсов развития технологий в сфере воспроизводства и записи музыки можно считать все возрастающую их доступность для любого желающего. Следствием этого стало появление множества разнообразной музыки, записываемой при помощи компьютера в домашних условиях. Этот процесс, который Йорг Хайзер назвал супергибридностью, позволяет наращивать «массу» до «пика явного авангарда», критической точки, когда из множества похожих друг на друга «среднячков» появится что-то действительно новое и ценное. Ситуация напоминает состояние в архитектуре XIX в. между поздним классицизмом (ампиrom) и модерном (ар-нуво), известное как историзм или эклектизм.

* * *

Таким образом, на примере эволюции музыкального стиля евродиско на советском и постсоветском пространстве в условный период с 1986 по 2016 г., аргументирована гипотеза, что любое музыкальное направление как явление культуры циклично. Пережив пик популярности в конце 1980-х гг., будучи частью массовой культуры, главным течением в поп-музыке и поп-культуре последних лет существования СССР, став визитной карточкой этого времени крушения идеи построения социализма в отдельно взятой стране, красное диско вновь становится популярно в 2000-х годах.

Но теперь оно востребовано в другой референтной группе. Это молодые (16—25 лет) представители среднего класса, носители либерального буржуазного сознания (либо совсем аполитичные), занятые преимущественно в сфере творческих профессий (фотограф, дизайнер, рекламщик и т. п.) в качестве свободного работника — фрилансера, увлекающиеся инди-музыкой (от англ. independent music — «независимая музыка»), артхаусным кино, современным искусством, в простонародье известные как хипстеры. Согласно жизненным притязаниям это предприимчивые утилитаристы-гедонисты, ставящие во главу угла достижения успеха и материального достатка, но при этом рассчитывающие иметь много свободного времени и проводить его в свое удовольствие (например путешествуя).

Если в 1980—1990-е гг. представитель какой-нибудь неформальной группы слушал советское диско, его считали, по меньшей мере, странным (круто было слушать рок), то в 2000—2010-х гг. слушать красное диско в неформальных кругах становится хорошим тоном и признаком «продвинутой». Иначе говоря, красное/кооперативное диско, бывшее частью массовой культуры, стало элементом элитарной культуры, совершив путь из коммерческой поп-музыки и мейнстрима в инди-культуру и андеграунд.

Несомненно, на трансформацию культурных предпочтений оказали серьезное влияние социальные и политические явления в стране и за рубежом. Переход от социализма к капитализму в России и бывших союзных республиках повлек изменение образа жизни, сместив в период 1990-х гг. ценностные ориентиры молодежи 1980-х гг., в основе которых был коллективизм, в сторону индивидуализации, эклектизма и культурной глобализации, что не могло не сказаться на изменении взглядов, поведения и музыкальных вкусов их детей. Однако выбор современной продвинутой молодежью красного/кооперативного диско в качестве саундтрека своей повседневности, символического начала межличностного общения и групповых отношений, модели поведения и определенного культурно-поколенческого стиля может быть не чем иным, как банальной формой протеста молодого поколения против музыки их отцов — рока.

Обращение независимых музыкантов к кооперативному диско, эстетике 1980-х гг. обусловлено еще и тем, что это была, пожалуй, единственная до сих пор не тронутая площадка для экспериментов с прошлым. Возможно, чересчур еще свежи воспоминания у очевидцев той эпохи. У одних положительные — о светлых юношеских годах, первой любви, первых дискотеках, у других отрицательные — они до сих пор не приемлют звуки «Ласкового мая», слишком много этой музыки было в дни их юности. Ровесники красного диско не способны отстраниться от личных переживаний, посмотреть на 1980-е гг. со стороны, так сказать трезвым взглядом. Этим занялось младшее поколение, увидевшее, возможно не осознавая, в сладких простеньких мелодиях, наивных словах и звуках примитивных синтезаторов 1980-х гг. выражение экзистенциального кризиса, в котором находится российское общество. Тяга к прошлому и боязнь будущего, оперирование набором мифологем из прошлых эпох особенно заметна в России. Возрождение красного диско, кажущееся вначале легкой ностальгией, в итоге оборачивается русским коллективным бессознательным «днем сурка», повторяющимся состоянием депрессии.

Получается, модернистская линейная модель прогресса и принцип модернизма, постулирующий, что искусство всегда должно двигаться вперед, вступать в борьбу со своими предшественниками, оказались несостоятельны в сфере современной культуры. Возможно, срабатывает защитный механизм — народная память охраняет рассудок человечества от пагубного влияния радикальных и негативных факторов, выражаясь в недоверии ко всему новому. Сейчас, определенно, остро стоит вопрос поиска актуального музыкального языка, который бы в полной мере отражал современность. Это, впрочем, касается не только музыки, но и других видов искусства. Но людей, способных такой язык создать и в нем актуализировать свое время, единицы. Большинству комфортно в ретро, в лабиринте влияний и источников. В этом видится проблема развития нашей не только музыкальной культуры, но и культуры в целом. И если вопрос сводится к отсутствию слуха или рецепторов, способных чувствовать новое, актуальное, то задача современной отечественной культуры — посредством продуманной, научно обоснованной политики обеспечения благоприятных предпосылок, развивать такой слух, «взращивать» эти рецепто-

ры. Иначе единственной возможной ее (культуры) перспективой, в свете описанных выше процессов, будет бесконечное хождение по кругу и в итоге медленное умирание.

Список источников

1. Долгушина М.Ю. Феноменология музыкальной культуры // Аналитика культурологии. 2012. № 22. С. 146–151.
2. Синеокий О.В. Феномен диско-коммуникации: социально-экономическая природа, психологический механизм, политико-географическая структура, информационно-правовые тренды // Теоретическая и прикладная экономика. 2012. № 1. С. 154–293.
3. Немов Р.С., Алтунина И.Р. Социальная психология. Москва : Питер, 2008. 427 с.
4. Мангейм К. Очерки социологии знания : Проблема поколений — состязательность — экономические амбиции. Москва : ИНИОН РАН, 2000. 162 с.
5. Шлезингер А.М. Циклы американской истории. Москва : Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. 688 с.
6. Howe N., Strauss W. Generations : The History of America's Future, 1584 to 2069. New York : W. Morrow & Company, 1991. 538 p.
7. Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. № 60. С. 49–58.
8. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Москва : АСТ, 2002. 509 с.
9. Флиер А.Я. Элитарная, народная и массовая культуры: диалог на эшафоте // Обсерватория культуры. 2011. № 1. С. 26–29.
10. Scaruffi Piero. A History of Rock and Dance Music. Vol. 1 (1951–1989). Palo Alto : Omniware, 2009. 434 p.
11. Vince A. Discotheque Rock '72 Paaaaarty! // Rolling Stone. 1973. Sept. 13. № 143.
12. Марочкин В.В. Повседневная жизнь российского рок-музыканта. Москва : Молодая гвардия, 2003. 404 с.
13. [Горохов А.]. Электронная музыка — ретроспектива : от пост-панка до IDM (1985–2000) [Электронный ресурс] // Goethe-Institut. Russland. Культура. URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/mag/20672092.html> (дата обращения: 05.07.2017).
14. Гендлер И.В. Русский романс в современной культуре как воплощение идеальной речи // Cuadernos de Rusística Española. 2012. № 8. С. 39–46.
15. Reitzig P. Die Schwarze Szene. Alternative Sinnangebote und Emotionale Bindung. GRIN Verlag, 2009. 196 p.
16. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. Москва : Ад Маргинем Пресс ; Музей «Гараж», 2016. 216 с.

EURODISCO IN RUSSIA: FROM MAINSTREAM INTO UNDERGROUND

VLADIMIR A. KRASNOSHCHYKOV

Volga Region State University of Service, 4, Gagarina Str., Togliatti, 445017, Russia

E-mail: kulbiaka@yandex.ru

Abstract. *The musical style of Eurodisco, popular in the 1980s in Western Europe, gained, under the influence of many factors, some original features in the Soviet Union in the second half of that decade, which allowed to consider it as a specific phenomenon of the culture of the late USSR. Being a part of mass culture and a mainstream of the Soviet and Russian pop music at the cusp of the 1980s–1990s, having faced a lack of interest from listeners in the 1990s, this phenomenon, which received the name of “Soviet” or “Cooperative” disco, has been experiencing a new surge in popularity since the second half of the 2000s, though in the countercultural environment now. The article deals with the process of Eurodisco’s evolution in the Soviet and Post-Soviet space in the period from the middle of the 1980s to the middle of the 2010s. It has switched from a commercial pop music and mainstream into an indie-culture and underground. The article takes steps to help understand the process of transformation of the elements of mass culture into those of elite culture.*

Key words: mass culture, musical culture, Eurodisco, Soviet disco, nostalgia, postmodern.

Citation: Krasnoshchykov V.A. Eurodisco in Russia: From Mainstream into Underground, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 431–437. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-431-437.

References

1. Dolgushina M.Yu. Phenomenology of Musical Culture, *Analitika kul'turologii* [Analytics of Culturology], 2012, no. 22, pp. 146–151 (in Russ.).
2. Sineoky O.V. The Phenomenon of Disco Communication: Socio-Economic Nature, Psychological Mechanism, Political and Geographical Structure, Information and Legal Trends, *Teoreticheskaya i prikladnaya ekonomika* [Theoretical and Applied Economics], 2012, no. 1, pp. 154–293 (in Russ.).
3. Nemov R.S., Altunina I.R. *Sotsial'naya psikhologiya* [Social Psychology]. Moscow, Piter Publ., 2008, 427 p.
4. Mannheim K. *Ocherki sotsiologii znaniya: Problema pokolenii – sostyazatel'nost' – ekonomicheskie ambitsii* [Essays on the Sociology of Knowledge: The Problem of Generations – Competitiveness – Economic Ambitions]. Moscow, INION RAN Publ., 2000, 162 p.
5. Schlesinger A.M. *Tsikly amerikanskoi istorii* [The Cycles of American History]. Moscow, Progress Publ., Progress-Akademiya Publ., 1992, 688 p.
6. Howe N., Strauss W. *Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069*. New York, W. Morrow & Company Publ., 1991, 538 p.
7. Greenberg C. Avant-Garde and Kitsch, *Khudozhestvennyi zhurnal* [Art Magazine], 2005, no. 60, pp. 49–58 (in Russ.).
8. Ortega y Gasset J. *Vosstanie mass* [The Revolt of the Masses]. Moscow, AST Publ., 2002, 509 p.
9. Flier A.Ya. Elite, Folk, and Popular Culture: Dialogue on the Scaffold, *Observatory of Culture*, 2011, no. 1, pp. 26–29 (in Russ.).
10. Scaruffi Piero. *A History of Rock and Dance Music. Vol. 1 (1951–1989)*. Palo Alto, Omniware Publ., 2009, 434 p.
11. Aletti Vince. Discotheque Rock '72 Paaaaarty! *Rolling Stone*, 1973, Sept. 13, no. 143.
12. Marochkin V.V. *Povsednevnyaya zhizn' rossiiskogo rock-muzykanta* [The Daily Life of a Russian Rock Musician]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 2003, 404 p.
13. Gorokhov A. Electronic Music – A Retrospective: From Post-Punk to IDM (1985–2000), *Goethe-Institut. Russland. Kul'tura* [Goethe-Institut. Russia. Culture]. Available at: <https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/mag/20672092.html> (accessed 05.07.2017) (in Russ.).
14. Gendler I.V. The Russian Romance in Contemporary Culture as an Embodiment of the Ideal Speech, *Cuadernos de Rusística Española*, 2012, no. 8, pp. 39–46 (in Russ.).
15. Reitzig P. *Die Schwarze Szene. Alternative Sinnangebote und Emotionale Bindung*. GRIN Publ., 2009, 196 p.
16. Bourriaud N. *Relyatsionnaya estetika. Postproduktiya* [Relational Aesthetics. Postproduction]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., Muzei “Garazh” Publ., 2016, 216 p.

УДК 783.6
ББК 85.313(2-411.2)6-8Фалик448.9
DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-438-444

А.Б. КОВАЛЕВ

«ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ» ЮРИЯ ФАЛИКА: ПРОБЛЕМА ЦИКЛИЧНОСТИ

Андрей Борисович Ковалев,
Академия хорового искусства им. В.С. Попова,
кафедра истории и теории музыки,
доцент
Фестивальная ул., д. 2, Москва, 125565, Россия
кандидат искусствоведения
E-mail: andrej-kovalev@yandex.ru

Реферат. Статья посвящена проблеме цикличности хорового произведения Ю. Фалика «Литургические песнопения». Актуальность темы связана с возрастающим значением духовной музыки в сфере отечественной культуры, с созданием музыкальных произведений в самых разных жанрах и формах, ориентированных как на богослужебное, так и на концертное исполнение.

Новизна решения проблемы определяется рассмотрением данного циклического произведения в контексте типологии произведений русской духовной музыки, включающей в себя триаду традиционных жанров, жанров смешанного типа и нетрадиционных жанров. Хоровой цикл Ю. Фалика, состоящий из 15 песнопений на канонические тексты для хора а саррелла, принадлежащих к разным богослужениям, разным церковным

праздникам, относится к жанрам смешанного типа. В статье рассматриваются особенности драматургического построения хорового цикла, использования средств музыкальной выразительности, образно-тематического содержания, в основе которого лежит литургическая идея, созвучная главному православному богослужению — Литургии: очищение, просвещение, преображения души через Причастие, принятие Святых Тайн. Важным наблюдением автора статьи является наличие системности в последовании песнопений, не связанных с конкретным богослужением или церковным праздником. В первой части цикла до Херувимской песни преобладает тема покаяния, во второй — тема надежды на спасение, прославления Бога.

В заключении делается вывод о характерных особенностях данного произведения, с одной стороны, близкого к нетрадиционному жанру (кантатно-ораториальному), с другой — несущего в себе черты богослужебно-певческой традиции.

Ключевые слова: хоровой цикл, литургия, канон, традиция, концертность, богослужение, жанр, песнопение.

Для цитирования: Ковалев А.Б. «Литургические песнопения» Юрия Фалика: проблема цикличности

сти // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 438–444. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-438-444.

Русская духовная музыка рубежа XX–XXI вв. многогранна и многообразна. В ее панораме представлены произведения, написанные в самых разных жанрах-формах, для различного состава исполнителей, как с каноническим богослужебным, так и с внебогослужебным текстом. Если за основу классификации взять критерий близости или удаленности духовно-музыкальных произведений от богослужебно-певческой традиции, то можно выделить три типа жанров: *традиционные, смешанного типа, нетрадиционные* [1, с. 54–59]. К первому жанровому типу следует отнести хоровые циклы, в основе которых лежат богослужебные чинопоследования (например, Божественной литургии, Всенощного бдения) или произведения на тексты отдельных песнопений службы. Ко второму — хоровые циклы, разделы которых относятся к разным службам, разным церковным праздникам. К третьему — жанры и формы, широко используемые в светской музыке (оратория, кантата, концерт и др.). Принципы цикличности произведений *жанров смешанного типа и нетрадиционных жанров* обусловлены не чинопоследованием богослужения, а образно-тематическим содержанием.

Хоровой цикл Юрия Фалика «Литургические песнопения», созданный в 1992 г. в период возрождения православной культуры в России, по целому ряду признаков следует отнести к *жанру смешанного типа*. В состав хорового цикла входят песнопения на канонические тексты для хора а cappella, принадлежащие к разным богослужениям, различным церковным праздникам, собранные из разных богослужебных книг. В **Таблице** (с. 440–441) представлено последование разделов хорового цикла «Литургические песнопения» с указанием вида песнопения, его принадлежности к тому или иному богослужению или празднуемому событию, а также текстового источника.

Из представленной таблицы видно, что хоровой цикл Ю. Фалика «Литургические песнопения» включает в себя 15 разделов певческого последования, состоящего из покаянных молитв (1, 11), молебных песнопений (4, 13), песнопений служб сугубого круга (2, 5, 10), Божественной литургии (6, 8, 12), Святой Четыредесятницы (7), Страстной седмицы (3), а также — тематически связанных с главными церковными праздниками Пасхи и Рождества Христова (14, 15). Подобное многообразие видов гимнографических форм из разных богослужений поначалу может ввести в затруднение

и вызвать сомнение, является ли данный опус целостным хоровым циклом или сборником отдельных духовных песнопений? Поэтому неперенной задачей исследования является выяснение проблемы цикличности, художественной цельности данного произведения. Для ее решения необходимо понять идею произведения, определить особенности драматургического построения, образно-тематического содержания.

Прежде всего хотелось бы обратить внимание на предваряющие хоровой цикл «Литургические песнопения» два эпиграфа-четверостишия, принадлежащих перу великих русских поэтов XX и XIX вв. — Анны Ахматовой и Евгения Баратынского [2, с. 5]. Стихи Анны Ахматовой, написанные в 1946 г., обращены к распятому за грехи человечества Господу, к Телу Христову, по безграничной Божьей милости дарованному нам для исцеления во святом Причастии, к молитвенному слову Божию, обладающему чудом исцеления телесного: «В каждом древе распятый Господь, / В каждом колосе Тело Христово, / И молитвы пречистое слово / Исцеляет болящую плоть».

Поэтические строки Евгения Баратынского, датированные 1834 г., посвящены божественной силе песнопения, распятого слова, призванного утешать душу, усмирить страсти: «Болящий дух врачует песнопенье. / Гармонии таинственная власть / Тяжелое искупит заблужденье / И укротит бушующую страсть».

Таким образом, стихотворные эпиграфы предваряют и во многом проясняют концепцию произведения, его идею, которую можно сформулировать следующим образом: путь к исцелению душевному и телесному лежит через Святое Причастие, через принятие Тела Христова, через соединение с Господом в таинстве, которое следует принимать с сердечной молитвой, верой и надеждой на спасение, освящение души и тела.

Следует отметить, что подобный замысел невозможен вне личного отношения композитора к вере и понимания сущности церковных таинств. Посвящение хорового цикла памяти матери напоминает о приходе автора в лоно православной церкви. Как вспоминал Ю. Фалик, после смерти матери среди ее вещей он нашел целую стопку религиозных книг, о существовании которых он не подозревал. Среди них были молитвослов, Библия, Закон Божий, жития святых. «Я был потрясен, во мне что-то переломилось, и я потянулся к тому, чем жил дорогой мне человек» [3, с. 172]. И хотя автор писал свой цикл для концертного исполнения, «вне канонической логики», он, тем не менее, стремился передать сущность Божественной Литургии — службы служб, праздника праздников, венца церковного богослужения и жизни христианина в целом. По признанию композитора, он отбирал тексты «самые значимые, выражающие вечное, но сопряженные с нашим временем, созвучные душе современного человека» [3, с. 176].

Таблица

Последование разделов хорового цикла «Литургические песнопения»

№	Название раздела цикла	Вид песнопения	Богослужение, праздник	Текстовый источник, богослужебная или певческая книга
1.	Пролог	молитва перед Причастием (чтец) тропарь на «Славу» первой песни покаянного канона	литургия домашнее чтение перед причастием	служебник молитвослов
2.	Господи, воззвах к Тебе	стихи 140 псалма с припевом (Пс. 140:1–2)	вечерня	часослов, обиход
3.	Не рыдай Мене, Мати	ирмос девятой песни канона Великой субботы (застойник)	утреня и литургия Великой субботы	Постная триодь
4.	От святых иконы	тропарь Иверской иконы Божией Матери	служба Иверской иконы	Миня месячная
5.	На великом повечерии	молитвенное обращение к Богородице, святым небесным силам бесплотным, угодникам Божиим	Великое повечерие	часослов
6.	Отче наш	Молитва Господня (Мф. 6:9–13)	поется на литургии, читается на всех службах, в т. ч. келейно	часослов, молитвослов
7.	Душе моя	кондак Великого покаянного канона преп. Андрея Критского	великое повечерие первой седмицы, утреня четверга пятой седмицы Великого поста	Постная триодь
8.	Херувимская	Херувимская песнь «Иже херувимы»	литургия	Обиход
9.	Святый Боже	Трисвятое	поется на литургии, утрене, читается на всех службах, в т. ч. келейно	Обиход
10.	Песнь Пресвятой Богородице	отпустительный тропарь «Богородице Дево, радуйся»	воскресное всенощное бдение, вечерня	Обиход
11.	Из канонов покаянного и молебного	богородичен на «И ныне» первой песни покаянного канона; ирмос шестой песни молебного канона Божией Матери	домашнее чтение перед причастием молебен	молитвослов молитвослов, требник
12.	Блажени	Заповеди блаженств (Мф. 5:3–12)	литургия	Обиход
13.	Из канона Ангелу Хранителю	первый тропарь из первой песни; ирмос, первый и второй тропари шестой песни	домашнее чтение перед причастием	молитвослов

№	Название раздела цикла	Вид песнопения	Богослужение, праздник	Текстовый источник, богослужебная или певческая книга
14.	Стихира пред пасхальной утреней	Великое славословие, фрагмент (чтец) Воскресная стихира	утреня Пасхальная заутреня; на стиховне воскресной вечерни шестого гласа	часослов Цветная триодь, Октоих
15.	Ангельское славословие	Ангельское славословие в Рождество Христово (Лк. 2:14); стих 50 псалма (Пс. 50:17)	Утренняя, перед шестопсалмием	часослов

Здесь явно напрашивается параллель с написанной несколькими годами ранее, в 1988 г. [4, с. 160] хоровой музыкой Р. Щедрина «Запечатленный ангел» по одноименному рассказу Н. Лескова. Это произведение композитор назвал *русской литургией*, хотя здесь также отсутствует структура и чинопоследование Божественной литургии. Хоровой цикл Р. Щедрина включает в себя песнопения, в большинстве своем относящиеся к времени Великого поста. Как объяснял сам композитор, жанровое определение «русская литургия» следует воспринимать исключительно в афористическом смысле — как «вершину библейского повествования» (из личной беседы автора статьи с композитором 7.11.2006), как средоточие идей, потаенных смыслов, созвучных не только главному православному богослужению, но и понимаемых в более широком духовном контексте [5, с. 17].

Думается, в определенной степени эти слова можно отнести и к хоровому циклу Ю. Фалика «Литургические песнопения». Однако необходимо уточнить, что прилагательное «литургический» синонимично слову «богослужебный» и необязательно связано с главным православным богослужением, но прежде всего обозначает храмовую принадлежность данных песнопений, подчеркивая их сакральный смысл. И опять хочется привести еще одно сравнение с произведением, имеющим похожее название — с Камерной кантатой № 6 «Литургическое песнопение» Ю. Буцко, созданной в 1982 г. и включающей в себя преимущественно покаянные песнопения и молитвы. По словам исследователя хорового творчества композитора Н. Филатовой, прилагательное «литургическое» автор ставит в единственном числе не случайно. «Оно свидетельствует о трактовке композитором произведения как единого песнопения», что, по мнению исследователя, сопоставимо

со сквозным характером богослужения литургии [6, с. 21–22].

Вернемся к произведению Ю. Фалика и попытаемся установить закономерности, системообразующие основы хорового цикла. Обратим внимание на наименование раздела «Пролог» (1), свидетельствующее о некой «точке отсчета», «предначинательном» песнопении, презентующем основную идею произведения, круг его образов, тематику. Нотный текст предваряется текстом словесным «Верую Господи и исповедую...», в котором мы узнаем молитву, читаемую священнослужителем перед принятием причастия на литургии. То есть, еще до мощного вступления смешанного хора, «читается» идея хорового цикла: он начинается с вершины, с причастия, с духовной высоты, к которой еще предстоит долгий и тернистый путь через сердечное покаяние, сокрушение и смятение, веру и надежду, благодарение и славление Бога.

Итак, логика построения цикла освящается *литургической идеей*, основной мыслью литургии как главного православного богослужения: очищение, просвещение, преображения души через причастие, принятие Святых Тайн.

Напомним, что тема покаяния была ведущей в творчестве отечественных композиторов конца XX века. Наверное, неслучайно для многих авторов, свидетелей происходящих в стране общественно-политических, экономических и природных катаклизмов, были особенно близки темы апокалипсиса, покаяния, сердечного сокрушения в грехах и жажды духовного очищения. Вот что писал по этому поводу на переломе 1980–1990-х гг. музыковед А. Тевосян: «Который уж год наше общество, а с ним искусство и литература пребывают под знаком покаяния. Оно проступает во всем, что окружает нас, что видится, слышится, вспоминается, что может помыслиться» [7, с. 181]. Так, кни-

га Откровения святого апостола Иоанна Богослова вдохновила В. Мартынова на создание масштабного многочастного произведения «Апокалипсис» для двух хоров и солистов а cappella (1991). Немалая доля духовно-хоровых сочинений Г. Свиридова, опубликованных в постсоветский период, содержит строки покаянных песнопений и псалмов. Достаточно упомянуть сами названия этих сочинений: «Покаяние блудного сына», «Помилуй нас, Господи», «Кондак о мытаре и фарисее», «Господи воззвах».

В настоящее время становится все очевиднее, что тему покаяния невозможно рассматривать вне любви к Богу, очищения и обновления души. По слову св. прав. Иоанна Кронштадтского, очищение «больше всего совершается именно через Жертву, Причащение» [Цит. по: 8, с. 64]. В этой связи отметим, что в композиционном построении хорового цикла «Литургические песнопения» наблюдается сложное переплетение образов покаяния и надежды, ведущих к очищению и просвещению души, ее таинственному соединению с Господом. Так, тема покаяния преобладает в разделах «Пролог» (1), «Господи, воззвах к Тебе» (2), «На величии повечерия» (5), «Душе моя» (7), «Из канонов покаянного и молебного» (11). Состояние надежды на спасение и духовного очищения заметно в «Не рыдай Мене, Мати» (3), «От святых иконы» (4), «Отче наш» (6), «Песнь Пресвятой Богородице» (10), «Блажени» (12). А «Херувимская» (8), «Стихира пред пасхальной утреней» (14), «Ангельское славословие» (15) восходят к теме ангелоподобия, радостного славения Господа, ликования христиан вместе с небесными силами бесплотными.

Таким образом, учитывая преобладание покаянного настроения в разделах до «Херувимской» и усиление темы надежды на спасение, славения Господа в разделах, начиная с названного песнопения, можно сделать вывод о *двухчастном* построении хорового цикла. В контексте данной структуры «Херувимская» (8) — одно из главных песнопений богослужения Литургии, открывающая сокровенную, таинственную ее часть, и «Святый Боже» (12) — молитвенное обращение к Пресвятой Троице, являются осью симметрии.

Наряду с двухчастностью в крупном масштабе, внутри общего целого встречаются и малые циклы, диптихи из разделов, взаимно дополняющих друг друга или построенных на ярко выраженном контрасте. Это, например, разделы 1 и 2; 3 и 4; 8 и 9; 14 и 15.

«Пролог» (1) и «Господи, воззвах к Тебе» (2), идущие без перерыва, воспринимаются как два образа покаяния: в первом случае — истовое, с сокрушенным сердцем, во втором — умиротворенно тихое, как бы идущее из потаенных глубин души.

Истовый характер покаянной молитвы, обусловленный словесным текстом тропаря покаянного канона: «Безумне, окаянне человеце, в лености время губиши», достигается мощной динамикой (начальный раздел — fff, реприза трехчастной формы — ff), плотной аккордовой фактурой, где трезвучия сочетаются с диссонирующими аккордами. Обращает на себя внимание аллюзия на романтическую гармонию ($\text{VI}_{\text{мин.}}^5 \text{III}$ минора), вносящая оттенок сокрушенного состояния, тоски по оставленной духовной обители. Средняя часть «Пролога» характеризуется некоторым динамическим и интонационным контрастом, где ведущее место получает тема фугато, напоминающая знаменный распев с характерной интонацией опевания, которая неоднократно будет встречаться в последующих разделах цикла.

Авторское указание темпа и характера раздела 2 — «медленно, сосредоточенно», отвечая состоянию «тихого» обращения к Господу, взаимодействует с другими средствами выразительности: гармонией, фактурой. Особенно впечатляет певучее соло сопрано, начальное проведение которого происходит на фоне монодии, затем на фоне выдержанных аккордов смешанного хора.

Диптих «Не рыдай Мене, Мати» (3), исполняемый мужским хором, и «От святых иконы» (4) — женским хором, совсем иного плана. Это два образа надежды на спасение, исцеление души и тела. В разделе 3 преобладают выразительные приемы, близкие богослужебно-певческой традиции: аллюзии на знаменный распев, монодийное проведение темы в октаву мужским хором, мелодико-гармонические обороты, напоминающие обиходную гармонизацию шестого гласа. И важно отметить, что повествование о положении Христа во гроб и призыв к надежде на спасение через грядущее Воскресение Христово ведется от лица *мужского хора*, традиционно опирающегося на глубокие басы.

«От святых иконы» (4) по контрасту с предыдущим разделом окрашен в совершенно иные тона. Прозрачное светлое звучание женских голосов, интонации, более близкие к фольклору, нежели к знаменному распеву, воспринимаются как обильное излияние благодати, проявление неизмеримой любви Божией Матери к обращающимся за помощью в различных невзгодах.

«Херувимская» (8) и «Святый Боже» (9) образуют центральный блок цикла, с намечающимся поворотом к образам надежды, очищения, прославления Господа вместе с ангельскими силами. Включение в хоровой цикл Херувимской песни непременно ассоциируется с чинопоследованием литургии, с началом ее сокровенной части — литургии верных, во время которой происходит таинство преложения хлеба и вина в Тело и Кровь Христову. Однако Херувимская Фалика практически не сопоставима ни

с каноническими образцами «Иже херувимы», ни с известными авторскими произведениями на данный текст. Вместо степенного мелодического или мелодико-гармонического развертывания музыкальной темы — эхообразные переключки чистых квинт в высоких и низких голосах в подвижном темпе, антифонное сопоставление мужской и женской групп хора, что, пожалуй, призвано к созданию образа небесного ликования ангелов и имитации колокольного звучания. Обращает на себя внимание необычная для Херувимской песни рондообразная форма с рефреном на словах «Иже херувимы». Рефрен чередуется с эпизодами «Тайно образуяще и животворящей Троице», «Всякое ныне житейское», исполняемыми группами солистов на фоне выдержанных аккордов смешанного хора. Все это вкуче, по замыслу композитора, должно создавать ощущение бесконечности, вне-временности. Заключительные мажорные аккорды «аллилуйя» звучат особо торжественно, словно проливающийся яркий сноп света, тем самым контрастируя музыкальному материалу предшествующих номеров цикла. Таким образом, несмотря на ярко выраженный внебогослужебный характер этого раздела, утверждение небесно-светлого начала продолжает драматургическое развитие целого по направлению к теме любви Божией, надежды на Его милость и спасение.

«Святыи Боже» (9) также не имеет ничего общего с каноническим последованием «Трисвятого» на литургии. В трактовке Ю. Фалика многократно повторяющийся текст прославления Святой Троицы подчинен музыкальной форме с элементами куплетности и трехчастности. Постепенное усиление звучности (от *pp* до *fff*), восходящее последование аккордовых пластов смешанного хора, соответствующих каждому из вариантных разделов текста «Святыи Боже, Святыи Крепкий...», направлено к динамической кульминации всего цикла — третьему проведению «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу...». Особая торжественность кульминации подчеркивается авторской ремаркой «Празднично», нюансом *fff* и до-мажорными созвучиями в уплотненной фактуре.

И наконец, еще один диптих песнопений, идущих без перерыва: «Стихира перед пасхальной утреней» (14), «Ангельское славословие» (15) утверждают тему славения Бога христианами вместе с небесными бесплотными силами. Эти разделы динамически контрастны: 14-й отмечен энергичным волевым посылом, а 15-й эмоционально более сдержан. Однако интонационно их объединяет общность симметричных мелодических структур.

Таким образом выстраивается логика цикличности, исходящая из литургической идеи произведения: от слезного покаяния, основанного на любви к Богу (I часть цикла *до* Херувимской песни), к надежде на спасение, соединению с Господом во

Святом причастии и хвалению Его вместе с небесными силами (II часть — *начиная* с Херувимской песни). В первой части преобладают покаянные песнопения в истовом или молитвенно-сосредоточенном звучании, подводящие к своего рода обобщающему разделу первой части «Душе моя» (7). Это песнопение является кондаком Великого покаянного канона преп. Андрея Критского, занимающего важное место в последовании Великого поста (словесный текст дается композитором в сокращении). В музыкальном воплощении кондака слышны отдельные интонации шестого гласа киевского распева, аллюзия на его партесную гармонизацию, впечатляют сочетания разных групп хора с солистом (тенор), причем его партия на пророческих словах «конец приближается» выписана в высокой тесситуре с нюансом *f* на фоне *pp* выдержанного созвучия группы хора (альты, басы). Во второй части, начиная с Херувимской песни (8), преобладают более светлые оттенки, выраженные яркой мажорной окраской центральных созвучий в условиях модальности.

Заметим, что подход к музыкальной организации цикла с точки зрения образно-тематического содержания не является единственно возможным: многогранность музыки Фалика предполагает и другие обоснования цикличности. Так, исследователь хорового творчества Юрия Фалика О.В. Тарасова выделяет здесь две драматургические линии: «молитвенную» и «концертную» [9, с. 103–115]. Если первая, по словам О. Тарасовой, ориентирована на древнерусскую традицию, то вторая — на индивидуальный авторский стиль композитора. К песнопениям близким богослужебно-певческой традиции исследователь относит «Не рыдай Мене, Мати», «Отче наш», частично «Пролог», «Блажени». Добавим, что важным интонационным приемом в «Блажени» становится мелодическое нисходящее движение по обиходному звукоряду в разных голосах.

О «концертности» уже упоминалось в связи с Херувимской и «Святыи Боже», О. Тарасова к этой линии также относит разделы «На величии повечерии» (5) и «Стихира пред пасхальной утреней» (14).

Итак, проблема цикличности в хоровом цикле «Литургические песнопения» Ю. Фалика представляет несомненный интерес в плане выявления образно-тематического содержания произведения, относящегося к жанру смешанного типа, имеющему внебогослужебное предназначение, но, тем не менее, во многом несущему в себе черты богослужебно-певческой традиции. В то же время масштабность данного хорового цикла, значимость его музыкально-драматургической основы приближают его к произведениям кантатно-ораториального жанра, довольно широко представленным в творчестве современных композиторов — авторов духовной музыки.

Список источников

1. Ковалев А.Б. Типология жанров русской духовной музыки второй половины XIX — начала XXI века // Музыкальная Академия : ежеквартальный научно-теоретический и критико-публицистический журнал, 2015. № 4. С. 54–59.
2. Фалик Ю. Литургические песнопения : [ноты] для смешанного хора. Санкт-Петербург : Композитор, 2003. 79 с.
3. Фалик Ю.А. Метаморфозы / лит. версия В. Фиалковского. Санкт-Петербург : Композитор, 2010. 366 с.
4. Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. Москва : Композитор, 2000. 310 с.
5. Ковалев А.Б. Литургические основы «Запечатленного ангела» // Музыкальная Академия : ежеквартальный

научно-теоретический и критико-публицистический журнал, 2007. № 4. С. 16–23.

6. Филатова Н.Ю. Художественный мир хоровых сочинений Ю.М. Буцко 1980-х — 1990-х годов : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2011. 256 с.
7. Тевосян А.Т. Литургические песнопения «Светлое Воскресение» // Музыкально-поэтические горизонты. Владимир Рубин — композитор, философ, поэт : статьи, беседы, воспоминания / сост. О. Аверьянова. Москва, 2012. С. 179–190.
8. Архиеп. Вениамин (Федченков). Небо на земле. Москва : Паломник, 2003. 206 с.
9. Тарасова О.В. Хоровое творчество Юрия Фалика : дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2009. 191 с.

YURY FALIK'S "LITURGICAL CHANTS": THE PROBLEM OF CYCLICITY

ANDREY B. KOVALEV

V.S. Popov Academy of Choral Art, 2, Festivalnaya Str., Moscow, 125565, Russia
E-mail: andrej-kovalev@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to the problem of cyclicity of Yu. Falik's choral composition "Liturgical Chants". The relevance of the topic is associated with the increasing importance of spiritual music in the sphere of national culture, with the creation of musical works in a variety of genres and forms, oriented both to liturgical and concert performance. The novelty of solving the problem is determined by the consideration of this cyclic work in the context of the genre typology of the works of Russian sacred music, which includes a triad of traditional genres, mixed genres and non-traditional genres. The choir cycle of Yu. Falik, consisting of 15 chants for canonical texts for choir a cappella, belonging to different services, different church holidays, refers to the genres of mixed type.*

The article deals with the features of the dramatic construction of the choral cycle, the use of musical expressiveness means, the image-thematic content, which is based on the liturgical idea, consonant with the main Orthodox divine service — Liturgy: purification, enlightenment, soul's transformation through the Eucharist, adoption of the Holy Communion. An important observation of the article's author is the presence of systematicity in succession of the chants that are not associated with a specific church service or holiday. In the first part of the cycle, before the Cherubic Song, the theme of repentance prevails, in the second — the theme of hope for salvation, the glory of the Lord.

Finally, the author draws a conclusion about the characteristic features of this work, which is, on the one hand,

close to the cantata-oratorio genre, on the other hand, it bears the features of the liturgical and singing tradition.

Key words: choral cycle, liturgy, canon, tradition, concert, church service, genre, melody.

Citation: Kovalev A.B. Yury Falik's "Liturgical Chants": The Problem of Cyclicity, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 438–444. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-438-444.

References

1. Kovalev A.B. The typology of Genres of the Russian Sacred Music of the Second Half of the 19th — Beginning of the 21st Century, *Music Academy: Quarterly Scientific-Theoretical and Critical-Publicistic Journal*, 2015, no. 4, pp. 54–59 (in Russ.).
2. Falik Yu. *Liturgical Chants: for a Mixed Chorus*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2003, 79 p. (in Russ.).
3. Falik Yu.A. *Metamorphoses*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2010, 366 p. (in Russ.).
4. Kholopova V.N. *The Path in the Center. The Composer Rodion Shchedrin*. Moscow, Kompozitor Publ., 2000, 310 p. (in Russ.).
5. Kovalev A.B. Liturgical Foundations of "The Sealed Angel", *Music Academy: Quarterly Scientific-Theoretical and Critical-Publicistic Journal*, 2007, no. 4, pp. 16–23 (in Russ.).
6. Filatova N.Yu. *The Artistic World of Yu.M. Butsko's Choral Compositions of the 1980s–1990s*, Cand. art. sci. diss. Moscow, 2011, 256 p. (in Russ.).
7. The Liturgical Chants "Easter Sunday", *Musical and Poetic Horizons. Vladimir Rubin — A Composer, Philosopher, Poet: The Articles, Interviews, Memoirs*. Moscow, 2012, pp. 179–190 (in Russ.).
8. Metropolitan Veniamin (Fedchenkov). *Heaven on Earth*. Moscow, Palomnik Publ., 2003, 206 p. (in Russ.).
9. Tarasova O.V. *Yury Falik's Choral Art*, Cand. art. sci. diss. Nizhny Novgorod, 2009, 191 p. (in Russ.).

В.В. ДЕГТЯРЕВ

АРХИТЕКТОР ОГАСТЕС УЭЛБИ ПЬЮДЖИН И АНТИКВАРНАЯ ТРАДИЦИЯ

Владислав Владимирович Дегтярев,
Санкт-Петербургский государственный университет,
факультет свободных искусств и наук,
сотрудник
Галерная ул., д. 58-60, Санкт-Петербург, 190000, Россия
E-mail: vladislav.degtyarev@gmail.com

Реферат. Деятельность архитектора О.У. Пьюджина трактуется в литературе как ключевое явление эпохи историзма XIX века. Тем не менее, то мировоззрение, которое можно реконструировать на основе текстов Пьюджина, радикальным образом отличается от мировоззрения историзма. В данной статье делается попытка связать взгляды Пьюджина с антикварной традицией предшествующего времени и вывести из нее специфическое понимание архитектурной «правды», характерное для него, а также анализируются деятельность Пьюджина как публициста и теоретика архитектуры, его профессиональная психология и пристрастия. Отдельное место отводится рассмотрению концепций Пьюджина, изложенных в книге «Противопоставления», сделавшей автора знаменитым. Новым в развитии темы является её «антикварный» ракурс, данный в контексте обращения к интеллектуальной истории рассматриваемой эпохи и образам современников, предшественников и последователей мыслителя. Делается вывод о том, что значение Пьюджина-архитектора уступает его вкладу в теорию архитектуры, а вся творческая жизнь может быть названа удачной лишь отчасти.

Ключевые слова: архитектура, антикварная традиция, Готическое Возрождение, Пьюджин, историзм, Противопоставления.

Для цитирования: Дегтярев В.В. Архитектор Огастес Уэлби Пьюджин и антикварная традиция // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 445–451. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-445-451.

Архитектор Огастес Уэлби Нортмор Пьюджин (1812–1852) считается ключевой фигурой «готического возрождения» в Великобритании XIX века. В литературе Пьюджина принято называть человеком, чья деятельность — и как архитектора, и как публициста — изменила характер неоготических стилизаций от свободной игры ассоциациями и театральной эффектности романтических образов к археологически точной реконструкции прототипов избранного периода.

Не пытаясь подвергнуть сомнению устоявшуюся трактовку творчества Пьюджина, мы намерены пролить свет на характер интеллектуальных влияний, определивших его своеобразие как архитектора и архитектурного мыслителя.

Огастес Уэлби Пьюджин [1] известен, прежде всего, как один из авторов зданий Парламента (1837–1860) в Лондоне. Однако сам архитектор эту постройку не ценил и считал ее готической декорацией на классицистическом теле [2, р. 130]. Взгляды Пьюджина на архитектуру, соответствующую критериям истинности и красоты, изложены им в трактатах «Противопоставления» (1836) и «Истинные принципы остроконечной или христианской архитектуры» (1841). Согласно Пьюджину, в здании не должно быть деталей, которые не были бы необходимы с точки зрения удобства, конструкции или приличия (*propriety*), а вся архитектурная орнаментация должна сводиться к обогащению конструкции здания. Наиболее последовательное осуществление этих принципов Пьюджин видел в готике, современный же ему классицизм он рассматривал как принципиально иллюзионистический и поэтому нравственно ущербный стиль.

Яркая, но непродолжительная деятельность Пьюджина обычно рассматривается в контексте «историзма», — явления архитектуры XIX в. [3, с. 172–174], объединяющего все попытки использования мотивов исторических стилей от романско-

го до рококо. Основной чертой историзма исследователи называют принципиальную «всеядность», ставившую выбор стилистических образцов в зависимость от функционального назначения здания или от воли заказчика. Однако вписать в эту парадигму Пьюджина, последовательного защитника готической архитектуры, и к тому же убежденного католика, напрямую связывавшего архитектурный стиль с моральными категориями и истинами веры [4, р. 18], можно только ценой больших натяжек.

Мы постараемся доказать, что мировоззрение Пьюджина не принадлежало к парадигме историзма, но всю его жизнь оставалось в рамках антикварной традиции XVII–XVIII вв., которая в ранневикторианское время уже воспринималась как заведомый анахронизм. Как успех «Противопоставлений», так и недолговечность этого успеха можно объяснить именно такой позицией человека не от мира сего, заведомого маргинала, постоянно на этой маргинальности настаивающего.

АНТИКВАРНОЕ ДВИЖЕНИЕ: ЛИЧНОСТИ И ПРИНЦИПЫ

Под антикварной традицией мы, в соответствии с принятым в англоязычной литературе словоупотреблением, намерены понимать совокупность вспомогательных исторических дисциплин (Pre-history studies): краеведческих, генеалогических, эпиграфических и, в определенной степени, архитектурных.

Антикварные исследования и сочинения были заметным явлением в интеллектуальной жизни Англии с середины XVI до конца XVIII или даже до начала XIX века. Как отмечает Грэм Перри, стимулом возникновения антикварного движения послужило обострившееся во времена Реформации национальное чувство и необходимость обосновать историческую преемственность англиканской церкви [5, р. 2]. В более приземленном смысле антикварные исследования были вызваны к жизни тем самым упразднением монастырей, о котором так сожалел Пьюджин, но которое привело к необходимости учета и классификации изъятых из этих монастырей ценностей. Первым антикварием (если воспользоваться одноименным названием романа Вальтера Скотта, вышедшего в 1816 г.) считается Джон Леланд, бывший католический священник, которому Генрих VIII поручил собирать книги из монастырских библиотек.

Даже королевский архитектор Иниго Джонс (1573–1652) отдал дань антикварным исследованиям, написав книгу [6], посвященную Стоунхенджу (опубликована в 1655 году) [7, с. 119–124]. Крупнейшими антиквариями XVII в. были сэр Генри Спелман и сэр Уильям Дагдейл. И хотя историей архитектуры специально не занимался ни тот, ни

другой, их вклад в изучение английских монастырей и церквей трудно переоценить. «Монастырской истории, — пишет Перри, — до XVII века не существовало, ее изобрели сами антиквари» [5, р. 10]. Все генеалогические разыскания неизбежно приводили к церковным архивам, все вопросы землевладения упирались в изъятие церковной собственности. Волей-неволей антикварам пришлось обращаться к записям о монастырском хозяйстве и церковном имуществе.

Спелман (ок. 1562–1641) был юристом, занимавшимся историей земельной собственности и это занятие привело его к вопросу о переходе церковных земель в другие руки. Итогом разысканий Спелмана стало, по словам Перри, убеждение в том, что «каким бы способом аббатства ни передавали короне свою собственность... сам процесс был незаконным, неканоничным и нечестивым. Реформация церковного учения и обихода была необходима, но грабеж явился оскорблением Божьего величия» [5, р. 162].

Основной труд Спелмана, который автору не удалось напечатать при жизни, носит название «История и судьба святотатства» [8], причем исторический обзор святотатств начинается едва ли не с Сотворения мира. Как замечает Перри, «перечисление примеров становится утомительным еще тогда, когда речь идет о древности, но Спелман продолжает, пока не достигнет своей главной цели — роспуска монастырей. “Я перехожу сейчас от отдельных потоков к океану беззакония и святотатства, где король Генрих VIII... разогнал и разорил, словно враг, тысячи и тысячи церквей и часовен, посвященных Богу”» [5, р. 164–165; 8, р. 206]. Этот язык послужил прямым стилистическим образцом для Пьюджина, писавшего «Противопоставления».

Сочинениям сэра Уильяма Дагдейла (1605–1686), прежде всего «Monasticon Anglicanum» [9], Пьюджин обязан осознанием того, что структура современного ему общества в значительной степени определена средневековыми институтами.

Дагдейлу выпал жребий жить и действовать во время английской революции, которая во многих отношениях стала повторением Реформации: «То, что пуритане стремились уничтожить, было для антиквариев рабочими материалами: гербы, надписи, передававшие подробности родственных связей и любого рода церковные записи... Церкви были архивными центрами приходов и деревень... Записям — не только бумажным, но и сохранявшимся в камне, стекле и бронзе — теперь грозило уничтожение» [5, р. 221].

По словам Грэма Перри, «нельзя сказать, что в его (Дагдейла — В. Д.) книгах содержатся какие-то идеи, разворачивается аргументация, обосновываются мнения. Это объективные, приземленные компиляции... Всю свою жизнь Дагдейл стремил-

ся записать прошлое как оно есть и сберечь о нем беспристрастную память» [5, р. 226]. Позиция антиквария проявлялась не в его прямых высказываниях (которых не было), а в выборе предмета, которому он посвящал свои труды: «...сам выбор темы предполагал, что монашеское движение заслуживало уважения и даже восхищения» [5, р. 227].

Точно так же и иллюстрации появились не как следствие какой-то продуманной программы, а как средство фиксации данных. В сущности, то, что первый том «Monasticon», вышедший в 1655 г., стал первой иллюстрированной антикварной работой [5, р. 374], было случайностью, хотя для позднейшей культуры эта случайность оказалась на редкость благоприятной. Не будет преувеличением сказать, что ценность труда Дагдейла для нас определяется помещенными в книгу гравюрами Венцеслауса Холлара (1607–1677), выходца из Богемии, работавшего в то время в Лондоне.

«Холлар, — поясняет Перри, — был идеальным иллюстратором антикварных изданий: исключительно наблюдательным, понимающим архитектуру, и, к тому же, изящным рисовальщиком. Его мягкие линии создают ту смутную атмосферу ностальгии, которая кажется столь подходящей для таких предметов» [5, р. 233–234]. Благодаря участию Холлара «Monasticon» заложил стандарт антикварных исследований в области архитектуры.

В XVIII в. антикварная традиция переживает некоторый упадок [10, р. 50–51], причем историк Стюарт Пигготт полагает, что ответственным за этот упадок был Хорас Уолпол, без упоминания которого не обходится ни одна история «готического возрождения». Уолпол, богатый дилетант, коллекционер и отчасти писатель, построил (при участии нескольких архитекторов) замок Строберри-Хилл, задуманный им как каталог готических форм, оторванных от своего исторического содержания (книжные шкафы в виде готических порталов и т. д.) [3, с. 165]. Такой же произвольностью в обращении с прошлым отличались и его антикварные сочинения. К началу следующего столетия антикварий предстает в общественном сознании комической фигурой — восторженным и легковерным чудачком, помешанным на «редкостях» любого рода. Это отношение зафиксировано Диккенсом в том эпизоде «Записок Пиквикского клуба» (1836–1837), где мистер Пиквик находит якобы древнюю надпись на камне [7, с. 1–2].

Принципиальное различие между антикварными исследованиями и «историями» (точнее, историографиями) раннего Нового времени заключается в сознательном отказе антиквариев от создания того, что мы сейчас назвали бы «большими нарративами», в пользу непредвзятых описаний [11]. Поэтому в момент зарождения современных представлений о философии истории антикварии автоматически становились предметом насмешек как

любые представители устаревшего или ретроградного типа сознания. Впрочем, для Пьюджина такие соображения ничего не значили.

О. ПЬУДЖИН: БИОГРАФИЯ И ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Огастес Уэлби Нортмор Пьюджин, родившийся 1 марта 1812 г. в Лондоне, был весьма колоритной, хотя и противоречивой личностью. Вундеркинд, начавший профессиональную деятельность в 15 лет, и одновременно неудачник, переживший свой успех; театральный декоратор и архитектор, отрицающий всякую театральность в архитектуре; плодовитый писатель, повторяющий одну и ту же мысль; и, наконец, искренний католик, умерший в сорок лет от последствий сифилиса, — таковы некоторые из его обликов. Во всяком случае, искренним он был всегда.

Огастес Чарльз Пьюджин (Огюст-Шарль Пюжен, 1762–1832), отец нашего героя, был французским эмигрантом, открывшим в Англии частную художественную школу, и, одновременно, рисовальщиком у архитектора Джона Нэша, специализировавшимся на готических деталях. Помимо этого, Пьюджин-старший проиллюстрировал множество увражей, посвященных готической архитектуре Англии и Франции, а также сборников с видами Лондона и типами его обитателей. Пьюджин-сын получил образование в отцовской художественной школе и дополнил его изучением антикварных сочинений XVI–XVII веков.

Знакомством с английской антикварной литературой он был обязан Эдварду Джеймсу Уиллсону (1787–1854), соавтору некоторых книг Пьюджина-старшего, посвященных готике. Считается, что к 30-м годам XIX в., когда начиналась активная деятельность Пьюджина, антикварная традиция находилась в состоянии кризиса, но это был кризис, приводящий к переходу в новое качество. Именно к этому времени относятся первые серьезные попытки построения хронологии готической архитектуры. Среди сочинений антиквариев того времени, посвященных готике, следует назвать «Древнюю архитектуру Англии» Джона Картера (1795) и «Древности соборов Великобритании» Джона Бриттона (1814–1835). Одним из крупных антикварных проектов позднегеоргианского времени стала книга, точнее — большой альбом, «Образцы готической архитектуры», с предисловием Уиллсона и иллюстрациями Пьюджина-отца (1 том с посвящением архитектору Джону Нэшу, у которого много лет работал старший Пьюджин, вышел в 1821 г.) [12]. Как следует из названия, это издание представляло со-



О.У.Н. Пьюджин. Вид английского города в 1440 году. Иллюстрация из издания [13].

бой собрание обмерных чертежей разнообразных деталей готических построек с профилями, разрезами, планами и т. д.

Необходимо признать, что значение О.У. Пьюджина как архитектора уступает его влиянию на архитектурную теорию. Самое яркое из его архитектурных достижений — построенные в соавторстве с сэром Чарльзом Барри (1795—1860) здания Парламента в Лондоне. Пьюджин-сын был нужен классицисту Барри как рисующий антикварий, специалист по готическому декору (точно такую же роль исполнял Пьюджин-старший в мастерской Нэша). Сотрудничество Пьюджина и Барри, бывшее плодотворным, но не лишенным осложнений, длилось в общей сложности 11 лет (1835—1836 и 1844—1852 годы). Пьюджину принадлежит оформление фасадов в стиле перпендикулярной готики и интерьеры, Барри — все остальное.

Известность приходит к Пьюджину в 1836 г., когда он издает (за собственный счет) свою первую книгу — «Противопоставления» (Contrasts) [13], сделавшую его знаменитым. Как ни странно, это сочинение, которое иногда называют первым архитектурным манифестом [14], посвящено вовсе не архитектуре, а насильственному разрушению прекрасного и гармоничного средневекового мира. «Чтение “Истории и судьбы святотатства” Генри Спелмана и трудов Уильяма Дагдейла, — пишет Розмари Хилл в своей подробной биографии нашего героя, — внушило Пьюджину исключительно тенденциозный взгляд на историю. В этих текстах... Реформация представляла ключевым событием английской истории, вызвавшим трансформацию всего устройства общества... Наиболее глубокое и прочное впечатление на Пьюджина произвел Дагдейл. ...Дагдейл пишет свой “Monasticon Anglicanum” как рекем по утраченным сокровищам монастырей. Англия до Реформации предстает в книге ландшафтом,

состоящим из готических монастырей и церквей, миром, полным благочестия и гармонии, который был жестоко и незаконно разрушен Генрихом VIII» [1, р. 122—123]. Все эти сантименты воспроизводятся Пьюджином, как и сам язык XVII века.

Современные авторы склонны считать «Противопоставления» иллюстрированной книгой, но это не вполне верно. Большая часть иллюстраций расположена в конце книги как приложение, с текстом они напрямую не соотносятся и не комментируют его. Исходя из иллюстративного материала, можно приписать Пьюджину широкую программу эстетической и социальной критики, хотя ничего подобного в тексте «Противопоставлений» нет: ни развернутого описания средневекового общества, ни изложения причин, в силу которых Пьюджин отвергает современную эстетику (кроме сетований на возрождение язычества в эпоху Ренессанса), мы у Пьюджина не найдем.

Пары «противопоставлений» (в конце книги их 15, во втором издании 1841 г. появляется еще одна — в тексте, во 2 главе) образуют самостоятельный сценарий в духе «было-стало»: средневековый город со шпилями церквей и современный, с фабричными корпусами, нарядные фасады XV в. и скучные здания 1830-х гг. и т. д. Общественные нравы ставятся в зависимость от состояния архитектуры — так жизнь, показанная среди готических декораций, исполнена красоты и достоинства, а современность оказывается настолько же холодной и жестокой, насколько ее архитектура примитивна. Любопытно, что этот сценарий ведет начало от титульного листа дагдейловского «Monasticon», гравированного Холларом. Там в нижней части композиции помещены парные изображения: слева благочестивый король, преклоняющий колена перед алтарем со словами «Богу и церкви», с правой — узнаваемый Ген-



О.У.Н. Пьюджин. Вид английского города 1840 году. Иллюстрация из издания [13].

рих VIII, произносящий «Так хочу» и указывающий жезлом на полуразрушенный собор (тот же самый, что был виден в окно на первой композиции).

Другие сочинения Пьюджина, важнейшие из которых — «Истинные принципы остроконечной или христианской архитектуры» (1841) и «Апология возрождения христианской архитектуры в Англии» (1843) следуют той же логике, что и «Противопоставления». Готическая архитектура — единственно христианская, поэтому ее нужно изучать и возрождать.

Неприязнь, которую Пьюджин испытывал к архитектурному истеблишменту георгианского времени, также происходила из антикварной традиции. «В 1830-е годы, — говорит Розмари Хилл, — существовало естественное различие между профессиональными архитекторами, получившими образование в мастерских (других архитекторов — В. Д.) и работающими во многих стилях, включая готический, и антиквариями, подобными Уиллсону, знатоками готики... Для Пьюджина это различие не сводилось к профессиональной деятельности. Это было нравственное различие. Профессиональные архитекторы были циничны, невежественны и работали ради денег. Антикварию же были преданы своему предмету, как ученые» [1, р. 97]. Можно предположить, что преданность антиквариев истине была формой дилетантизма. В любом случае они были скорее писателями, нежели строителями, критиками, далекими от архитектурной практики, хоть и выступавшими иногда (как тот же Уиллсон) в роли архитекторов. Хилл утверждает, что сотрудничество Пьюджина и Барри на строительстве Зданий парламента примирило две соперничающие партии, однако с большей вероятностью это примирение можно отнести на счет создания Института британских архитекторов, объединив-

шего под одной крышей и тех, кто строит, и тех, кто пишет о постройках.

Дэвид Уоткин [4, р. 17–18], замечая, что Пьюджин приравнивает архитектурный стиль к истинам веры (и что в XX в. такой способ рассуждения об архитектуре станет общепринятым), не учитывает, что в книгах, на которых Пьюджин учился, готика и католичество преподносятся как разные стороны одной культуры, уничтоженной бедствием, пришедшим извне. Судя по всему, отчуждение стиля от личности строителя было для Пьюджина столь же противостественной вещью, как произвол короля в конфессиональных вопросах. Эклектизм английской архитектуры XVIII — начала XIX в., в которой «готические» стилизации (а затем «индийские», «персидские» — примером которых служит Брайтонский павильон Джона Нэша) занимали гораздо более значительное место, чем в современной ей русской, был постоянной мишенью для сатирических выпадов Пьюджина. Так, одна из иллюстраций в «Противопоставлениях» имитировала объявление, рекламирующее конкурс на новую церковь «на 8000 сидячих мест, в готическом или елизаветинском стиле» (параллельно рекламе конкурса шла реклама архитектурных деталей по низким ценам). Любопытно, что основным условием конкурса на новые здания Парламента был как раз готический или «елизаветинский» стиль. Вряд ли эта параллель случайна.

Дальнейшую деятельность Пьюджина можно назвать невольным возвращением к началу. Сотрудничество с Барри, тяготившее обоих архитекторов, пришлось возобновить, поскольку архитектурных заказов у Пьюджина с течением времени становилось все меньше, а необходимость быть декоратором зданий, построенных его же эпигонами, чрезвычайно его тяготила. Антикварная стадия «готического возрождения», вдохновленная Пьюджином, уложи-

лась в неполные полтора десятилетия. Уже в 1849 г. началось строительство церкви Всех Святых на Маргарет-стрит в Лондоне по проекту Уильяма Баттерфилда — новаторского и необычного для того времени здания, дух которого был Пьюджину совершенно чужд. Пьюджин умер разочарованным, за несколько месяцев до смерти выполнив проект часовой башни, известной как Биг Бен.

Если пытаться рассуждать о месте Пьюджина среди деятелей «готического возрождения», неизбежен вывод о том, что абсолютной противоположностью нашему герою окажется французский архитектор и теоретик Эжен-Эммануэль Виолле-ле-Дюк (1814–1879). Историк архитектуры Николаус Певзнер написал книжку, в которой противопоставлял Виолле и Рескина, причем Рескин у него оказывается ретроградом, а Виолле прогрессистом [15]. Нам кажется, что оппозиция «Пьюджин — Виолле» будет более естественной, выдержанной практически в духе «Противопоставлений» самого Пьюджина. Позицию Виолле-ле-Дюка, сильно упрощая, можно свести к утверждению об отсутствии связи между эстетической и конструктивной сторонами готики и католичеством. В глазах Виолле готическая архитектура и ее создатели парадоксальным образом оказываются прямым предвосхищением XIX в. с его идеями прогресса и эмансипации трудящихся, а тот факт, что большая часть готических построек — церковные здания, он объявлял несущественным и едва ли не случайным. Для Виолле «дух готики» оказывается комплементарным духу XIX в., т. е. он, в отличие от Пьюджина, был последовательным историком, мыслящим в категориях старого и нового (а не истинного и ложного, как Пьюджин).

Если Виолле мог писать о «приспособлении» готики к современности, то лишь потому, что он не пытался отождествить современность и Средневековье: в его сознании эти два понятия были четко разделены. Исторические рассуждения о возможности адаптации исторических стилей к современным условиям исходят из представления о том, что мы знаем, каковы эти условия, и понимаем, чем они отличаются от условий иных эпох. В этом состоит наше отличие от носителей антикварного сознания, подобных Пьюджину. Большой нарратив в гегелевском духе и составляет наше представление об истории, об исторической ситуации, в которой мы находимся, а также о невозможности возвращения назад. Пьюджину все эти предписания и ограничения были неизвестны. «Конечно, Англия — не совсем та, что в XIV веке, — говорил он лорду Шрусбери, — но мы можем вернуть ее обратно» [16, р. 48].

Как пишет Грэм Перри о деле жизни сэра Генри Спелмана, пытавшегося реформировать современное ему право через обращение к истории законодательства, «подобно большинству амбициозных ан-

тикварных проектов, оно удалось только отчасти» [5, р. 157]. Эта оценка будет справедливой и в отношении жизни и деятельности Пьюджина.

Список источников

1. Hill R. God's Architect. Pugin and the Building of Romantic Britain. London : Penguin, 2007. 610 p.
2. Clark K. The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste. New York : Harper & Row, 1974. 240 p.
3. Иконников А.В. Историзм в архитектуре. Москва : Стройиздат, 1997. 560 с.
4. Watkin D. Morality and Architecture. Chicago : University of Chicago Press, 1984. 126 p.
5. Parry G. The Trophies of Time. English Antiquarians of the Seventeenth Century. Oxford-New York : Oxford University Press, 2007. 382 p.
6. Jones I. The most notable Antiquity of Great Britain, vulgarly called Stone-Heng on Salisbury Plain. London : James Flesher, 1655. 140 p.
7. Vine A. In Defiance of Time. Antiquarian Writing in Early Modern England. Oxford-New York : Oxford University Press, 2010. 244 p.
8. Spelman H. The history and fate of sacrilege, discover'd by examples of Scripture, of heathens, and of Christians; from the beginning of the world, continually to this day. London : Masters, 1853. 466 p.
9. Dugdale W. Monasticon Anglicanum, or, The history of the ancient abbies, and other monasteries, hospitals, cathedral and collegiate churches in England and Wales. With divers French, Irish, and Scotch monasteries formerly relating to England. London : Keble, 1693. 400 p.
10. Piggott S. Ruins in a Landscape. Essays in Antiquarianism. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1976. 220 p.
11. Momigliano A. Ancient History and the Antiquarian // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 13. No. 3/4 (1950). P. 285–315.
12. Pugin A., Willson E.J. Specimens of Gothic Architecture; selected from various Ancient Edifices in England: consisting of Plans, Elevations, Sections and Parts at large; calculated to exemplify the various Styles, and the Practical Construction of this Admired Class of Architecture. Vol. 1. London : Nattali, 1821. 314 p.
13. Pugin A.W. Contrasts: or, A Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Corresponding Buildings of the Present Day; Shewing (sic!) the Present Decay of Taste. London : Published by the Author, 1836. 136 p.
14. Hill R. Pugin, God's Arcitect // The Guardian. 2012, 24 february. URL: <https://www.theguardian.com/books/2012/feb/24/pugin-gothic-architect> (дата обращения: 12.05. 2017).
15. Pevsner N. Ruskin and Viollet-le-Duc. Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture. London : Thames and Hudson, 1969. 48 p.
16. Crook J.M. The Dilemma of Style. Architectural Ideas from the Picturesque to Post-Modernism. Chicago : University of Chicago Press, 1987. 348 p.

ARCHITECT AUGUSTUS WELBY PUGIN AND THE ANTIQUARIAN TRADITION

VLADISLAV V. DEGTYAREV

Saint Petersburg State University, 58-60, Galernaya Str.,
Saint Petersburg, 190000, Russia

E-mail: vladislav.degtyarev@gmail.com

Abstract. *Augustus Welby Northmore Pugin's work is frequently seen as the central phenomenon of historicist architecture of the 19th century. Nevertheless, the historicist paradigm differs greatly from what is deduced out of Pugin's writings. The aim of the following paper is to clarify Pugin's relations with the antiquarian tradition of the previous centuries and to derive his notion of "truthfulness" in architecture from this tradition. There is also analyzed Pugin's work as a writer and theorist of architecture, his professional psychology and leanings. A special place is given to consideration of Pugin's conceptions described in his book "Contrasts", which made the author famous. What is new in the development of this topic, it is its "antique" angle, given in the context of appeal to the intellectual history of that period and images of the contemporaries, predecessors and followers of the thinker. The article concludes that the value of Pugin as an architect is inferior to his contribution to the theory of architecture, and his creative life in whole can be called successful only partly.*

Key words: architecture, antiquarian tradition, Gothic Revival, Pugin, historicism, Contrasts.

Citation: Degtyarev V.V. Architect Augustus Welby Pugin and the Antiquarian Tradition, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 445–451. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-445-451.

References

1. Hill R. *God's Architect. Pugin and the Building of Romantic Britain*. London, Penguin Publ., 2007, 610 p.
2. Clark K. *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*. New York, Harper & Row Publ., 1974, 240 p.
3. Ikonnikov A.V. *Istorizm v arkhitekture* [Historicism in Architecture]. Moscow, Stroiizdat Publ., 1997, 560 p.
4. Watkin D. *Morality and Architecture*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 1984, 126 p.
5. Parry G. *The Trophies of Time. English Antiquarians of the Seventeenth Century*. Oxford-New York, Oxford University Press Publ., 2007, 382 p.
6. Jones I. *The most notable Antiquity of Great Britain, vulgarly called Stone-Heng on Salisbury Plain*. London, James Flesher Publ., 1655, 140 p.
7. Vine A. *In Defiance of Time. Antiquarian Writing in Early Modern England*. Oxford-New York, Oxford University Press Publ., 2010, 244 p.
8. Spelman H. *The history and fate of sacrilege, discover'd by examples of Scripture, of heathens, and of Christians; from the beginning of the world, continually to this day*. London, Masters Publ., 1853, 466 p.
9. Dugdale W. *Monasticon Anglicanum, or, The history of the ancient abbies, and other monasteries, hospitals, cathedral and collegiate churches in England and Wales. With divers French, Irish, and Scotch monasteries formerly relating to England*. London, Keble Publ., 1693, 400 p.
10. Piggott S. *Ruins in a Landscape. Essays in Antiquarianism*. Edinburgh, Edinburgh University Press Publ., 1976, 220 p.
11. Momigliano A. Ancient History and the Antiquarian, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 13, no. 3/4 (1950), pp. 285–315.
12. Pugin A., Willson E.J. *Specimens of Gothic Architecture; selected from various Ancient Edifices in England: consisting of Plans, Elevations, Sections and Parts at large; calculated to exemplify the various Styles, and the Practical Construction of this Admired Class of Architecture*, vol. 1, London, Nattali Publ., 1821, 314 p.
13. Pugin A.W. *Contrasts: or, A Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Corresponding Buildings of the Present Day; Shewing (sic!) the Present Decay of Taste*. London, Published by the Author, 1836, 136 p.
14. Hill R. Pugin, God's Architect, *The Guardian*, 2012, 24 February. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2012/feb/24/pugin-gothic-architect> (accessed 12.05. 2017).
15. Pevsner N. *Ruskin and Viollet-le-Duc. Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*. London, Thames and Hudson Publ., 1969, 48 p.
16. Crook J.M. *The Dilemma of Style. Architectural Ideas from the Picturesque to Post-Modernism*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 1987, 348 p.

ББК 78.071.1
УДК 85.313(2=411.2)6-8Скрябин,4
DOI 10.25281/2072-3156-2017-14-4-452-457

В.С. СТЕПАНОВ

ЭВОЛЮЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ А.Н. СКРЯБИНА В КОНТЕКСТЕ КОСМОГОНИЧЕСКИХ ИДЕЙ ЭПОХИ

Владислав Сергеевич Степанов,
Институт современного искусства,
факультет арт-менеджмента и журналистики,
кафедра общегуманитарных и социальных дисциплин,
аспирант
Новозаводская ул., д. 27А, Москва, 121309, Россия
E-mail: Fortesolo@yandex.ru

Реферат. Рассматриваются этапы творческого пути композитора, ярчайшего представителя эпохи символизма — А.Н. Скрябина. Как известно, его философия, сосредоточенная вокруг основной миропреобразующей идеи композитора — создании Мистерии, отличается тотальным космическим размахом. На это обращают внимание многие исследователи творчества символиста, однако сам процесс претворения скрябинских глобальных идей именно в современной музыке, сквозь призму им же сформулированной философии, остается по сей день в тени. Принято говорить о размахе замыслов его выдающихся симфонических сочинений, о новаторских качествах музыки, о глобальных философских замыслах композитора, берущих начало из рефор-

маторского творчества Р. Вагнера и дионисической философии Ф. Ницше; также подробнейшим образом изучена его биография, история создания сочинений и др. Нас же интересует в большей степени особая проблематика — эволюция музыкального стиля композитора, на каждом этапе которой прослеживается миниатюризованное воплощение позднеромантических идей в рафинированном скрябинском стиле. Другими словами, проблема воплощения позднеромантической философии и мистериальных стремлений символизма в утонченной декоративной музыке модерна — представляет существенный интерес. Таким образом, новаторский принцип предлагаемой статьи заключен в неординарности самого метода рассмотрения творчества А.Н. Скрябина: композитор создает неповторимый стиль, в котором глобальные космогонические идеи удивительным образом находят свое воплощение непосредственно в изящной «модерновой шкатулке».

Ключевые слова: А.Н. Скрябин, композитор, модерн, символизм, синтез искусств, Мистерия, космос стиля, миниатюризация, дионисизм, солипсизм.
Для цитирования: Степанов В.С. Эволюция фортепианного стиля А.Н. Скрябина в контексте космо-

гонических идей эпохи // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 452–457. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-452-457.

Творчество Александра Николаевича Скрябина (1871(2)–1915) является одним из самых значимых и фундаментальных в контексте русского символизма и музыкального модерна. А.Н. Скрябин, впитавший идеи позднего романтизма, главным образом Р. Вагнера и Ф. Ницше, создает свой уникальный и неповторимый стиль, в котором глобальная символистская преобразующая идея о Мистерии удивительным образом воплотилась в сфере изящного и рафинированного стиля модерна.

Модерн и символизм — сферы, концентрирующиеся вокруг разных видов искусств. На территории модерна — архитектура, скульптура, декоративно-прикладные виды искусства. Символизм же свободен от пут материи и вовлекает в свой круг искусства сугубо духовные. Но наложение этих двух сфер дает зону, в которой подчас модерн и символизм существуют нераздельно. Сюда попадает живопись, театр и, конечно, музыка. Следовательно, тесная сопряженность философии и творчества у символистов дает право относить мистерияльные идеи А.Н. Скрябина — к символизму, тогда как сама «декоративная» музыка композитора создана в творческой лаборатории модерна.

Романтическая идея синтеза искусств нашла подлинное претворение в творчестве А.Н. Скрябина. Сочетая в одном лице пианиста, композитора, поэта, отчасти и мистического философа, охотно интересующегося теософской доктриной Е.П. Блаватской, А.Н. Скрябин уже своей творческой личностью воплощает идею синтеза искусств. И как следствие все его творчество, окрашенное главной преобразующей идеей — Мистерией, представляет собой одну из важнейших задач эпохи модерна — преобразование искусства путем перманентного тяготения к гармоничному синтезу его видов, форм и жанров. Как вспоминает Л.Л. Сабанеев, А.Н. Скрябин говорил: «Я не пережил бы часа, в который убедился, что не напишу Мистерию» [1, с. 207]. Таким образом, Скрябин в процессе творческой эволюции, приближаясь к осуществлению своих главных теургических замыслов, создает уникальный музыкальный космос эпохи, являющийся отражением глобальных философских установок всего синтеза идей символизма и модерна.

Творческий путь А.Н. Скрябина складывался под влиянием двух значимых фигур позднего романтизма: Р. Вагнера и Ф. Ницше. Две основополагающие линии творческого масштаба композитора берут свое начало из истоков немецкого романтизма: дионисический сверхчеловек — богоотступник Ницше

и вагнеровское стремление к синтезирующему началу в искусстве. Только теперь, в контексте скрябинского символизма, сверхчеловек Ницше — уже Творец целой Вселенной, жаждущий путем глобального творческого акта преобразовать весь мир; а вагнеровское определение «синтеза искусств» переформулировано А.Н. Скрябиным, не без влияния символиста Вяч. Иванова, во «всеискусство» [1, с. 249].

Дионисическая природа творческого духа представляется композитору тем «стихийным генератором», который позволит преобразовать все человечество, изменить весь трагический мир путем слияния всех людей, «пережить всю историю рас» [1, с. 96] в едином мировом экстазе. Идея создания Мистерии, обусловленная увлечением доктриной Е.П. Блаватской, также берет начало из философии поздних романтиков: Ф. Ницше апеллировал к возрождению дионисической трагедии и древнегреческой соборности [2], а Р. Вагнер реформирует жанр оперы путем создания музыкальной драмы. А.Н. Скрябин в космизме своих идей оказался еще глобальнее: композитор, отрицая свою принадлежность к христианству и наделяя себя полномочиями Человека-Творца, желает преобразовать весь мир с помощью грандиозной Мистерии! Однако в условиях изящного и рафинированного стиля модерна, основными характеристиками которого являются декоративность и орнаментальность, скрябинские космологические идеи воплощаются, в большей степени, в компактности и ювелирности фортепианной миниатюры. Важно, что сам композитор стремился к космическому масштабу симфонических сочинений, которые, в сущности, только иллюстрируют его философские концепции, не отвечая его же собственным стилистическим установкам, а именно — стремлению к единству конструкции и совершенству «сферической» формы. Симфонические поэмы при этом страдают именно рыхлостью формы, некоторой тяжеловесностью и многословностью. К тому же симфонический масштаб достигается скорее чисто техническими средствами: усилением медной группы оркестра, введением цветовой строки и т. п. Неслучайно Л.Л. Сабанеев пишет о «фортепианности» его самых масштабных симфонических полотен: «Александр Николаевич, который имел почему-то очень преувеличенные представления о трудности переложения своих сочинений для фортепиано, был удивлен и несколько недоверчиво поражен, когда я ему обещал предоставить переложение *в две руки*. Он думал, что меньше, чем восьмью не обойтись. <...> Скоро я был сам поражен тем, как просто и естественно вся эта сложнейшая по гармониям музыка укладывалась в фортепианный интимный “двухручный” мир. Мне иногда казалось, что я не перекладываю с оркестрового подлинника, а восстанавливаю с какого-то оркестрового пе-

реложения исконную фортепианную природу произведения» [1, с. 71–72].

Рубеж веков знаменуется расцветом фортепианной музыки, главным образом миниатюры. Отчасти это стало следствием популярности периода декаданса в качестве поиска новых художественных форм самовыражения в противовес вагнеровскому оперному размаху. Как известно, оперная реформа Р. Вагнера явилась одним из главных событий в мире искусства второй половины XIX века. Интерес к развернутой многочастной музыкальной драме испытывал практически весь мир интеллигенции того времени, что нашло живой отклик у критиков и философов. А одной из главных форм для высказывания мыслей символистов стала именно «модерновая» миниатюра, в которой, по словам известного пианиста Л. Наумова, «происходит рождение стиля, это — возможность поиска дальнейших путей, стилевая лаборатория, ведь в каждом маленьком произведении заложено что-то значительное» [3].

Ранние сочинения А.Н. Скрябина oweяны романтическими влияниями. А.Ф. Лосев пишет: «Он взял из романтизма углубленную утонченность построений, аристократическую изнеженность и перекультуренную интеллигентность настроений. Шопен ведь его первый наставник. Скрябин оказался любителем утонченных хрупкостей, на-строительных миггов и зигзагов, щепетильных и изысканных недоговоренностей и полунамеков. Шопеновский аристократизм он довел до полунамеков. Шопеновский аристократизм он довел до максимума утончения» [4]. Действительно, на тот момент отголоски уходящего века еще продолжали занимать внимание многих композиторов, поэтов, живописцев. А.Н. Скрябин в этом случае не был исключением. Однако на раннем этапе творчества, испытывая заметное влияние Ф. Шопена, он уже создает свой уникальный композиторский стиль, который явно отличает его от предшественников-романтиков: мечтательные чувства вытесняются скрябинскими категориями созерцания. Лирико-драматическое начало, играющее в романтизме ведущую роль, в творчестве А.Н. Скрябина проявляет себя через грациозную бравурность, в которой уже на раннем периоде творчества прослеживается стремление к полетности. Об этом говорит орнаментальность мелодического рисунка, преобладание фигуративного начала, тяготение к полиритмическому изложению. Таким образом, в лирической сфере образов, характерной для раннего периода творчества композитора, складываются важные стилистические особенности, которые тотально проявят себя в мистериальном аспекте позднего периода.

В процессе творческой эволюции А.Н. Скрябин все больше уходит от многочастности масштабных произведений, «сжимая» драматургию до «одночастного высказывания». Исследователями приня-

то считать началом центрального периода написание Четвертой сонаты (1902). Отступление от многочастности ранних сонат знаменует важный момент в космизме музыки композитора. Как замечает А.И. Николаева, «с одной стороны, крупная циклическая форма сжимается до одночастной, как, например, в Четвертой сонате, с другой — малая укрупняется, что приводит к появлению нового жанра — поэмы» [5, с. 13–14]. Но позже и космос фортепианной поэмы А.Н. Скрябина сворачивается до «прелюдийных» форм, где каждая поэма — есть «маленькая мистерия». И даже развернутым пьесам композитора остается чуждой романтическая сонатная драматургия, так как глобальная Мистерия сюжетную драматургию, собственно, не подразумевала.

Жанр фортепианной поэмы, наряду с писавшимися ранее прелюдиями, начинает занимать важное место в творчестве композитора. По своим экстрамузыкальным признакам (термин А.Ю. Кудряшова [6]) и художественно-образному эпосу жанр символистской фортепианной поэмы является во многом близким жанру романтической фортепианной баллады. Как известно, романтическая одночастная баллада, получившая расцвет в творчестве Ф. Шопена, напрямую связана с литературной программностью, обращенной у Ф. Шопена к А. Мицкевичу. Но важно то, что в шопеновской развернутой фортепианной пьесе программа раскрывается через сонатную, либо вариационную драматургию, а в скрябинском зрелом творчестве — вся программа обращена к Мистерии, для которой фортепианная миниатюра становится естественной формой воплощения.

В философском аспекте скрябинских фортепианных поэм раскрывается солипсистское мироощущение композитора, провозглашающее силу своего «Я», способного мощью творческого духа воздействовать на все человечество. «Мир есть результат моей деятельности, моего творчества, моего хотения», — заявляет А.Н. Скрябин [7, с. 133]. Главными сферами образов для центрального периода творчества выступают уже намечавшаяся ранее полетность, а также инфернальность, которая характеризуется исследователями как скрябинский нервный динамизм. Композитор пояснял свой интерес к демоническому началу: «Сатана — это дрожжи вселенной, которые не допускают быть всему на одном месте, это принцип активности, движения» [1, с. 141]. Тема добра и зла как философских категорий, раскрытая в философии С.Н. Трубецкого, также привлекала внимание писателей (трилогия Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист», роман В.Я. Брюсова «Огненный ангел») и живописцев (М.А. Врубель, М.К. Чюрленис). А.Н. Скрябин, как и многие символисты, усматривал «принципы активности» для осуществления своих вселенских помыслов в силе дионисического творческого духа, способного путем ин-

фернальных обликов влиять на трагический мир, призывая человечество к достижению грандиозного мирового экстаза [8].

Поэтому Скрябин-творец, приближаясь к главной преобразующей цели своей жизни и испытывая дионисическую радость творческого процесса, постепенно отказывается от минорных тональностей. Он утверждает: «Минор должен исчезнуть из музыки! <...> искусство должно быть праздником! Праздник не может быть минорным. Минор мой — пережиток прошлого, это когда я занимался лиризмом и когда я еще ничего не нашел» [1, с. 264]. Так знаменитые поэмы «Трагическая» и «Сатаническая», вопреки своим обязывающим программным названиям, написаны в мажорных тональностях, а значит раскрывают в себе светлый праздничный дух Мистерии, воплощенный в дионисических стремлениях преобразования трагического мира («Трагическая» ор. 34) и в игровом начале («Сатаническая» ор. 36) творческого духа. Также и ницшеанский Заратустра призывал всех к радостному танцу: «Походка обнаруживает, идет ли кто уже по пути своему, — смотрите, как я иду! Но кто приближается к цели своей, тот танцует. И хотя есть на земле трясина и грустная печаль, — но у кого легкие ноги, тот бежит поверх тины и танцует, как на расчищенном льду. Возносите сердца ваши, братья мои, выше, все выше! И не забываете также и ног! Возносите также и ноги ваши, Вы, хорошие танцоры, а еще лучше — стойте на голове! Лучше неуклюже танцевать, чем ходить хромая» [9, с. 112].

Символист А.Н. Скрябин, впитавший идеи Ф. Ницше, стремится посредством эволюции духа к мажорному вселенскому ликованию. Для него танец — это игровое начало творческого духа, апеллирующего (подобно ницшеанскому Заратустре, усматривающему в танце силу и спасение) к достижению вселенского экстаза. Тема рока, судьбы и человека, явившаяся преобладающей в романтической эпохе, в символизме вытесняется мажорным вселенским ликованием, в центре которого находится творец — А.Н. Скрябин.

Итак, центральный период творчества композитора характеризуется постепенным замещением минора и лирической сферы мажорной стихией и дионисическим состоянием, в котором воплощаются и образы томления, и ощущение полетности творческого духа с ярко выраженным волевым импульсом (с преобладанием взлета), и театральное игровое начало (вместо жанровых «привязок»). Следовательно, и сам жанр теряет в символистском творчестве А.Н. Скрябина свою традиционную земную основу. Вызвано это все более отчетливым стремлением композитора к дематериализации — к разрушению материального базиса и движению в сферу инобытия, где нет более временной протяженности, драматургии, «земного» жанра. Если еще в Сатанической по-

эме, явно ницшеанской, жанровое начало отчетливо присутствует, то в поздних прелюдиях действительно упраздняется. Следовательно, А.Н. Скрябин, отталкиваясь от ницшеанского мироощущения, идет дальше, преодолевая «человеческое, слишком человеческое».

В скрябинских «маленьких мистериях» зрелого периода — поэмах — также наблюдаются существенные изменения в фактурном и гармоническом комплексах. Мелодия и гармония становятся тождественными друг другу, образуя некое музыкальное единство, отсылающее к глобальному синтезирующему началу главной преобразующей идеи, где, по мнению Ф.К. Сологуба, «надо уничтожить рампу, снять, может быть, занавес и сделать зрителя участником или даже и творцом представления» [10, с. 139]. Ф.К. Сологуб рассуждает о Мистерии в противовес греческой трагедии: трагедия — театр, мистерия — массовое действо. Так и мелодико-гармоническое начало у А.Н. Скрябина все больше образцовывается в единый неразделимый комплекс, в котором нет лидирующего звена, нет солирующей первой скрипки.

Для композитора становится все более важным обращение к деталям, нюансировке, частой смене настроений и образных сфер, вызванных скрупулезным выписыванием различных темповых обозначений. Каждая «ювелирная деталь» в музыке становится символом Вселенной. Таким образом, музыкальный космос А.Н. Скрябина оказывается максимально концентрированным; его компактность и обозримость обуславливается фактурным единством и преобладанием одночастности в опусах зрелого периода в противовес развернутой романтической драме.

Гармоническое стремление к вертикально-горизонтальному единству находит полное воплощение в музыке поздних сочинений. Этот фортепианный синтез интегрирует в себе космологическую мистериальную синестезию. «Мелодия есть развернутая гармония, гармония есть мелодия “собранная”. <...> Теперь они должны, как и все в мире, слиться в Единое», — говорил А.Н. Скрябин [1, с. 260].

В поздних опусах А.Н. Скрябин приходит к полной дематериализации музыкальной ткани. Отказ от жанровых и фольклорных оснований, интонационная монотонность, ритмическая остилатность, использование минимальных художественно-композиторских средств в поздних прелюдиях и поэмах — это воплощенная в творчестве попытка А.Н. Скрябина к отрыву от земного материального мира к космическому инобытию, в котором априори нет ни времени, ни закона притяжения, выражающегося в отсутствии гармонического тяготения в музыке. Лишь на позднем этапе творческой эволюции он воплощает стремления предыдущих периодов, называемых ранее «полетностью» и «невесомостью». В произведениях зрелого периода темы «полета» приводили к кульминационным темам самоутверждения, как в «Экстазе»,

т. е. являлись частью «драматургии» — иначе — действия, подразумевающего линейное течение времени. В позднем творчестве, при использовании гармонии, отказавшейся от тяготений, которые, собственно, и обеспечивают драматическое движение, полетность становится вечной, никуда не направленной, это бесконечное парение в замкнутом пространстве вновь сотворенного идеального космоса, где реального векторного движения уже не может быть: стремиться не к чему...

Состояние полетности, которое активно проявляло себя в период зрелого творчества А.Н. Скрябина, в поздних фортепианных поэмах и прелюдиях полностью вытесняется противоположным временным ощущением — статикой, являющейся одной из главных характеристик мироощущения всей модерно-символистской эпохи. Исследователь И.А. Скворцова в докторской диссертации уделяет этому вопросу серьезное внимание: «В музыкальном модерне медленное течение времени, статичность становится типичной чертой музыкального произведения. Бег времени словно останавливается и время замирает» [11, с. 17].

Мистическое желание композитора остановить время, исходящее из концепции его Мистерии, воплощается в долгих заливочных аккордах, в гармонической и интонационной однородности, в сложных нетрадиционных размерах такта, в гипнотической ритмической остиности. Эти качества музыки позволяют сделать вывод о превалировании пространственного аспекта над временным, что производит таинственное сомнамбулическое впечатление.

Итак, на этапах творческой эволюции А.Н. Скрябин приближается к главной цели всего своего творческого пути — к глобальной Мистерии. Как пишет А.Ф. Лосев, «...всемирно-божественная мистерия Я свершается в трех актах — неразличенное стремление и хаос страсти, различное множество и стремление охватить все и, наконец, последний экстаз, как охват всего и возвращение в ничто, к покою» [4]. Каждая стадия этой солипсистской «всемирно-божественной мистерии» находила свое воплощение по мере эволюции творческого стиля композитора в фортепианных сочинениях. Таким образом, на завершающем этапе творчества А.Н. Скрябин приходит к воплощению конечной цели Мистерии в хаосе «сгоревшей» музыкальной Вселенной, что иллюстрирует фортепианная поэма «К пламени» (ор. 72). Романтическое *действия* больше нет, осталось лишь символистское *ощущение*. Удивительно, что эта космическая безвременная пространственная среда становится достоянием фортепианной миниатюры!

Безусловно, замысел Мистерии утопичен, символистски-литературен, как и подавляющее большинство миропреобразующих космических идей эпохи. Феноменальным и уникальным явлением можно считать то, что у А.Н. Скрябина эти идеи все-таки

нашли реальное воплощение, причем не метафорически, а *стилистически*: его последние миниатюры экстатически разрушают музыкальный космос прошлого и создают новый — вневременной и внепространственный, совершенный по форме и не предполагающий никакой эволюции, что и доказала история музыки, несмотря на модный «скрябинизм» последователей: подражать можно было более ранним сочинениям, периода поисков и становления, но обретенное совершенство не допускает тиражирования.

Пожалуй, идеи космизма А.Н. Скрябина не находят себе равных, обобщая мистериальные и солипсистские стремления всего символизма. Элементы *миниатюризации*, которые составляют многогранный космос А.Н. Скрябина, послужили основой для развития стилевых принципов *минимализации*. Безусловно, его стиль повлиял на композиторов-модернистов, однако в своем музыкальном творчестве, в котором удалось воплотить все стадии эволюции творческого духа, А.Н. Скрябин успел сказать последнее слово. Следовательно, главная цель композитора-творца была достигнута.

Список источников

1. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. Москва : Классика-XXI, 2000. 390 с.
2. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Сочинения : в 2 т. Т. 1 / пер. с нем. К.А. Свасьян. Москва : Мысль, 1990. С. 57—157.
3. Наумов Л. Под знаком Нейгауза. Москва : РИФ «Антиква», 2002. 336 с.
4. Лосев А.Ф. Мировоззрение Скрябина // Лосев А.Ф. Форма — Стиль — Выражение. Москва : Мысль, 1995. С. 733—780.
5. Николаева А.И. Особенности фортепианного стиля А.Н. Скрябина : На примере произведений малой формы. Москва : Советский композитор, 1983. 104 с.
6. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания : художественные идеи европейской музыки XVII—XX вв. : учеб. пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. 2-е изд., стер. Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2010. 432 с.
7. Скрябин А.Н. Дневниковые записи // Русские прописи: Материалы по истории мысли и литературы. Москва, 1919. Т. 6. 250 с.
8. Жукоцкая З.Р. Свободная теургия: Культурфилософия русского символизма. Москва : РГТУ, 2003. 287 с.
9. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Сочинения : в 2 т. Т. 2 / пер. с нем. К.А. Свасьян. Москва : Мысль, 1990. С. 5—237.
10. Сологуб Ф.К. Театр одной воли / Собрание сочинений : в 12 т. Т. 10 : Сказочки. Сны. Статьи. Санкт-Петербург, 1914. С. 136—141.
11. Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX—XX веков. Москва : Композитор, 2009. 353 с.

THE EVOLUTION OF A.N. SRIABIN'S PIANO STYLE IN THE CONTEXT OF THE COSMOGONIC IDEAS OF HIS PERIOD

VLADISLAV S. STEPANOV

Institute of Contemporary Art, 27A, Novozavodskaya
Str., Moscow, 121309, Russia
E-mail: Fortesolo@yandex.ru

Abstract. *The article examines the stages of creative career of the composer, the brightest representative of the era of symbolism — A.N. Scriabin. His philosophy, concentrated around the main world-transforming idea of the composer — creation of the Mysterium, is known for its total cosmic scope. Many researchers of the symbolist's works note this; however, the process of realization of Scriabin's global ideas in the music of Art Nouveau through the prism of his own philosophy remains to this day in the background. It is customary to speak about the scope of ideas for his outstanding symphonic compositions, the innovative qualities of the music, the global philosophical ideas of the composer, originating from the reformist works of R. Wagner and the Dionysian philosophy of F. Nietzsche. His biography, the history of creation of his works and many other things are exhaustively studied as well. However, this article is largely dedicated to a specific matter — evolution of the composer's musical style, at each stage of which a miniaturized incarnation of the late Romanticism in Scriabin's refined style can be tracked. In other words, the problem of incarnation of the late Romanticism philosophy and the mysterium aspirations of Symbolism in the refined decorative music of Art Nouveau are of considerable interest. Thus, the innovative principle of the proposed article is in the originality of A.N. Scriabin's works reviewing method: the composer creates a unique style, in which global cosmological ideas are wonderfully reflected directly in the elegant "box of Art Nouveau".*

Key words: A.N. Scriabin, composer, Art Nouveau, Symbolism, synthesis of arts, Mysterium, cosmos of style, miniaturization, Dionysism, solipsism.

Citation: Stepanov V.S. The Evolution of A.N. Scriabin's Piano Style in the Context of the Cosmogonic Ideas of his Period, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 452–457. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-452-457.

References

1. Sabaneyev L.L. *Memories of Skriabin*, Moscow, Klassika—XXI Publ., 2000, 390 p. (in Russ.).
2. Nietzsche F. The Birth of Tragedy from the Spirit of Music. The Preface to Richard Wagner, *Works: in 2 Volumes. Vol. 1*. Moscow, Mysl' Publ., 1990, pp. 57–157 (in Russ.).
3. Naumov L. *Pod znakom Neigauza* [Under the Sign of Neuhaus]. Moscow, RIF "Antikva" Publ., 2002, 336 p.
4. Losev A.F. Scriabin's Worldview, *Form — Style — Expression*. Moscow, Mysl' Publ., 1995, pp. 733–780 (in Russ.).
5. Nikolaeva A.I. *The Features of A.N. Scriabin's Piano Style: By the Example of Small Form Works*. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1983, 104 p. (in Russ.).
6. Kudryashov A.Yu. *The Theory of Musical Content: Artistic Ideas of the European Music of the 17th–20th Centuries: Textbook for Music Universities and Universities of Arts*. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta Muzyki Publ., 2010, 432 p. (in Russ.).
7. Scriabin A.N. *Diary Records, Russian Propylaea: The Materials on the History of Thought and Literature*. Moscow, 1919, vol. 6, 250 p. (in Russ.).
8. Zhukotskaya Z.R. *Free Theurgy: The Culturphilosophy of Russian Symbolism*. Moscow, RGTU Publ., 2003, 287 p. (in Russ.).
9. Nietzsche F. Thus Spoke Zarathustra, *Works: in 2 Volumes. Vol. 2*. Moscow, Mysl' Publ., 1990, pp. 5–237 (in Russ.).
10. Sologub F.K. *Theatre of the Single Will*. St. Petersburg, 1914, pp. 136–141 (in Russ.).
11. Skvortsova I.A. *The Style of Art Nouveau in the Russian Musical Art at the Turn of the 19th–20th Centuries*. Moscow, Kompozitor Publ., 2009, 353 p. (In Russ.).

С.В. ФЕДОТКИН

РАМКА И ФАКТУРА: ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА В ФИЛЬМАХ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Степан Вячеславович Федоткин,
Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С.А. Герасимова,
кафедра киноведения,
аспирант
Вильгельма Пика ул., д. 3, Москва, 129226, Россия
E-mail: chevengurst@yandex.ru

Ключевые слова: композиция, мизансцена, рамка, граница, фактура, природа порождающая, нарушение масштаба.

Для цитирования: Федоткин С.В. Рамка и фактура: об организации пространства в фильмах Андрея Тарковского // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 458—466. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-458-466.

Реферат. Статья посвящена исследованию организации художественного пространства в фильмах Андрея Тарковского. Особое внимание уделяется использованию рамки, являющейся границей между разными пространствами и типами репрезентации внутри изображения, и фактуре, которая рассматривается в связи с концепцией *natura naturans* или природы порождающей. Тарковский часто выстраивает кадр таким образом, что кажется, будто в нем присутствует сразу несколько измерений. В мизансценах содержится множество окон, дверей, картин, зеркал, своего рода «кадров внутри кадра». Также режиссеру свойственно выбирать особую фактуру, которую зритель не сразу способен идентифицировать. Посредством нарушения масштабов зритель не может понять, что же изображено на экране. Тарковский снимает такие предметы и поверхности, в которых рождаются фантастические пейзажи. Камера способна в обычном предмете увидеть нечто необычное, в конечном — бесконечность. Материя словно производит внутри себя новые формы, что отсылает нас к понятию *natura naturans*. Эти приемы используются практически во всех фильмах режиссера. Целью Тарковского было перевести живописную проблематику в чисто кинематографическую, превратив пространственные элементы во временные, что является основным принципом его визуального стиля.

Андрей Тарковский (1932—1986) создал собственный визуальный стиль, сохраняющий определенное единство на протяжении всего его творчества. Одна из особенностей его стиля — работа с художественным пространством внутри кадра, в частности над выстраиванием композиции мизансцены. Несмотря на то что Тарковский часто использовал репродукции известных художников, а иногда и цитировал их, он считал, что кино принципиально отличается от живописи: «Не надо путать задачи живописные и кинематографические. Смысл живописной композиции состоит в том, что перед нами имитация, в этом, так сказать, фокус. Другое дело кино, где мы фиксируем пространство с тем, чтобы создать иллюзию времени. Создание живописной композиции в кино ведет к разрушению кинообраза» [1, с. 91]. По Тарковскому, живопись — это пространственный вид искусства, тогда как кино — искусство временное. В кино акцент должен быть сделан не на статичном изображении, но на изменении внутри него. Тарковскому важно запечатлеть изменение и развитие внутри кадра, поэтому и камера у него всегда подвижна: например, в «Зеркале» (1974) всего 17 статичных кадров, снятых неподвижной камерой, не считая титров и хроникальных кадров, которых не снимал сам режиссер. И все же, это не значит, что

Тарковский невнимательно относился к выстраиванию мизансцен. Напротив, каждый кадр был продуман режиссером до мелочей.

РАМКА КАК ГРАНИЦА МИРОВ

Одним из ключевых визуальных приемов в «Зеркале» является наличие в кадре рамочного обрамления. Именно рамка позволяет создать эффект визуальной границы, словно отделяющий один мир от другого. Л. Баткин обратил внимание, что в «Зеркале» рамки кадра напоминают раму картины [2, с. 136]. Тарковский часто использует окна, зеркала, двери в качестве рамок, через которые проступают другие пространства. Ж. Делёз считал, что двери, окна, зеркала, появляющиеся на экране, представляют собой своего рода кадры в кадрах [3, с. 55]. К тому же дверь, окно и зеркало — это еще и метафора самого кинематографа. Тарковский часто выстраивал мизансцену таким образом, чтобы в кадре было сразу несколько измерений. Началось это с «Андрея Рублева» (1966), в котором Тарковский использует глубинную мизансцену так, чтобы дальний план был светлее переднего, будто в глубине открывается иное пространство, что отмечал Д. Салынский [4, с. 27]. В «Ивановом детстве» (1962) Тарковский тоже в некоторых местах использует глубинное построение, но делает это еще в довольно традиционной манере. Режиссер и сам писал, что в эпизоде разговора Ивана с подполковником Грязновым (Н. Гринько) второй план с солдатами за окном был использован, чтобы как-то оживить сцену [5, с. 127]. В сцене диалога между Гальцевым и Иваном мы видим Ивана через отражение в овальном зеркале. В этой картине идея рамки еще не была наделена сакральным значением, какое она обретет впоследствии.

Тарковский, разумеется, не был первым, кто использовал рамочное обрамление, вспомним хотя бы «Гражданина Кейна» (1941) О. Уэллса с его глубинными мизансценами, двойными пространствами, окнами, дверьми и зеркалами. В «Дне гнева» (1943) К.Т. Дрейера на протяжении всего фильма персонажи предстают на фоне решетчатых дверей и окон, создающих ощущение замкнутости. В фильмах Я. Одзу показаны интерьеры с решетками, дверными и оконными проемами, так что кадр делится на множество квадратов и прямоугольников, что отмечал Д. Ричи [6, с. 123]. И. Блом исследовал повторяющиеся образы дверей и окон в фильмах Л. Висконти [7]. Ж. Перез писал про рамки окон в «Затмении» (1962) М. Антониони [8, р. 240–245]. Разумеется, такой прием становится ключевым и для фильма А. Хичкока «Окно во двор» (1954). Очень часто

этим пользовались голландские художники XVII в., у которых изображение делилось на несколько планов. Окна, решетки, картины, карты, зеркала, фигуры в дверях — типичный образ для таких художников, как П. де Хох, Я. Вермеер, Г. Метсю, Н. Мас, С. ван Хогстратен, П.Я. Элинга и Г. Доу. У голландцев даже был термин *doorzien* или *doorkijkje*, который означал «вид на дистанции» и «вид через дверь».

Отличие Тарковского от других режиссеров, использующих множественные пространства внутри кадра, состоит в том, какое значение для него приобретает эта рамка. Рамка у Тарковского — это не просто метафора живописи или даже самого кинематографа, прежде всего это образ, связывающий два мира — здешний и потусторонний, что снова выводит нас на его ключевую проблематику. Режиссер часто выстраивал мизансцену таким образом, чтобы в кадре было сразу несколько измерений. В квартире Алексея в «Зеркале» мы видим большие окна, стеклянные двери и множество зеркал и картин на стенах. Изобилие зеркал свидетельствует о множественности миров и времен, по которым путешествует герой на протяжении фильма. Интерьеры в фильмах Тарковского обычно содержат большое количество рамочных обрамлений. Ближе к концу «Жертвоприношения» (1986), когда Александр надевает кимоно и уходит из своей комнаты, чтобы поджечь дом, в кадре — зеркальный шкаф, в створке которого отражается часть картины «Поклонение волхвов» Л. да Винчи, два небольших портрета на стене, сразу два дверных проема и еще одну картину в другой комнате (рис. 1). Для режиссера рамка была не просто формальным средством, отделяющим одно пространство от другого, но границей между здешним миром и потусторонним.

В «Зеркале» в эпизоде сна Алеша пытается попасть в свой дом, но не может открыть дверь — перед этим есть небольшой кадр, где дверь открывает чья-то рука. Виталий Тарасенко, попавший на съемки «Зеркала» в качестве практиканта, вспоминает, что это именно его рука случайно попала в кадр [9, с. 32]. И хотя изначально дверь должна была открываться сама по себе, Тарковский все же оставил этот кадр. Таинственная рука появляется также в видении Алеши с рыжей девочкой — неизвестно кому принадлежащая рука поворачивает дверцу зеркального шкафа к экрану. Эта рука словно приоткрывает зрителю окно в другой мир или другое измерение. Дверь, будь то входная или от зеркального шкафа, является одним из важнейших маркеров границы, отделяющей один мир от другого.

Также важную роль в «Зеркале» играет мотив окна. В квартире Алексея окна не выходят на улицу — они либо закрыты занавесками, либо выходят на стены других домов, что создает чувство



Рис. 1. Кадр из фильма «Жертвоприношение»

замкнутости. Но в загородном доме героя все иначе. В двух сценах камера медленно приближается к окну в родном доме Алексея — во время чтения стихов «Первые свидания» и ближе к концу фильма, после того как герою удастся войти в родной дом в сновидении. Створки окна и подоконник воспринимаются как рама картины, а то, что мы видим в самом окне, выступает в качестве пейзажа. То же показано и в «Ностальгии» (1982): родной дом Горчакова в России противопоставлен номеру в итальянской гостинице. Если окна в отеле выходят на стены других домов, то внутри русского дома в сновидении взгляду открывается пейзаж за окном.

В сцене первого сновидения в «Зеркале» пожилая мать героя проводит рукой по отражающей поверхности, за которой виднеется эскиз художника Н. Двигубского, написанный специально для фильма. На нем изображено окно, на подоконнике — стакан с цветами, а за окном виднеется пейзаж с деревом. При этом мать проводит рукой не по зеркалу, как может показаться на первый взгляд, а по поверхности стекла. Кадр очень сложно построен: через стекло отражается интерьер квартиры, но за самим стеклом находится еще и картина Двигубского. Мы имеем сразу две рамки — окно на картине и окно внутри квартиры. Этот же эскиз появляется в предыдущем кадре, где молодая мать стоит возле зеркального шкафа, в котором частично видно его отражение, а картина перевернута. Тогда как в этом кадре изображение не перевернутое, следовательно, картина не отражается в зеркале, а находится за стеклом, сквозь которое проступает интерьер квартиры. Сам эскиз довольно необычный — с порезами и рубцами, что создает дополнительный эффект рамки. На самом эскизе виден явный контраст между бревенчатой стеной и пейзажем в окне. Вероятно, пейзаж служит метафорой утраченного рая. Это

не единственный пример, когда Тарковский использовал изображение пейзажа внутри рамки. В «Сталкере» (1979) в сцене апокалиптического сна в луже воды лежит офорт Рембрандта «Три дерева» — пейзаж с деревьями также отсылает к теме другого мира, находящегося по ту сторону границы.

В «Зеркале» в сцене разговора Алексея с матерью по телефону камера панорамирует по квартире героя, останавливается и затем медленно приближается к окну — в этом кадре линия перспективы совершенно четко сходится к центру кадра. Так же снят проход Марии по коридору в типографии во время чтения стихотворения «С утра я тебя дожид-

ался вчера...», только в этом случае камера, наоборот, отъезжает от героини. Кадр с симметричной композицией мы видим в сцене на стрельбище, когда Асафьев поднимается вверх по лестнице. Когда Алеша во сне входит в дом с крынкой молока, камера следует за ним, затем меняет траекторию, но в самом начале в центре кадра находится дверной проем. Центрированная композиция появляется в фильме, когда возникает проход в другое пространство. Это неразрывно связано с темой границы и попытки ее преодоления. В первом случае это будет переход из одного времени в другое. В коридоре Мария выходит из шумного пространства типографии, а за кадром звучат стихи Арсения Тарковского, что сигнализирует о переходе из одного состояния в другое. Когда Асафьев поднимается по лестнице, он будто возвышается над обыденностью — не случайно затем он поднимается на холм. И, наконец, сцена, когда Алеша входит в родной дом, является ключевой и кульминационной в картине, поскольку в ней герою удастся то, чего он не мог сделать ранее — вернуться в детство и обрести бессмертие — ведь это один из ключевых лейтмотивов фильма. Во всех этих кадрах происходит переход из одной реальности в другую или из одного времени в другое.

В самом начале «Сталкера», в первом кадре после титров, камера медленно движется из кухни в комнату главного героя; она проникает туда через дверной проем — таким образом, уже здесь вводится тот же визуальный лейтмотив преодоления границы. Ведь именно к этому сводится сюжет фильма: герои путешествуют по Зоне с целью проникнуть в волшебную комнату, исполняющую желания. Ближе к концу фильма все трое сидят на пороге этой комнаты, но никто не хочет идти внутрь, при этом камера снимает их изнутри самой комнаты. Граница преодолевается, хотя герои и не готовы ее переступить. В «Сталкере» Писатель, отправляясь в путь,

уже готов выйти из бара, но забывает купить сигареты. Профессор останавливает его, намекая на то, что возвращаться — плохая примета, будто нарушение этой границы чревато дурными последствиями для героев. В «Ностальгии» в доме Доменико дверь находится прямо посреди комнаты, через которую перешагивает хозяин дома. Дверь всегда имеет особое значение у Тарковского, порой даже сакральное. Несмотря на то что рамка — это чисто пространственный прием, Тарковский превращает его во временной. Поскольку ему важно не наличие нескольких пространств в кадре, но сам процесс перехода из одного в другое.

ФАКТУРА И ПРИРОДА ПОРОЖДАЮЩАЯ

Другим элементом стиля режиссера является фактура — характер поверхности того или иного предмета в кадре. Тарковский считал, что фактура в кино имеет первостепенное значение [10, с. 150]. В лекциях он говорил, что «художник должен учитывать фактурную неповторимость мизансцен в каждый момент действия и временное развитие, изменение самой фактуры. Недаром польский оператор Ежи Вуйчик писал о том, что фактуры органически связаны со временем, и для него лично важен момент наблюдения за изменениями материи во времени» [1, с. 88]. Фактура, которую выбирает Тарковский, это, как правило, грубые формы, подверженные распаду и способные к изменению. Фактура является не просто фоном, но живым элементом, способным к росту и развитию, или наоборот — к распаду и разложению. Это может быть материя, в которой практически невозможно распознать какую-либо определенную форму, материя, внутри которой рождаются фантастические пейзажи. В обычном Тарковский способен увидеть необычное, в конечном — бесконечное, и именно это является главной особенностью его стиля. Поскольку в материальном он всегда видит нечто большее — космическое начало, связывающее эмпирическую реальность с потусторонним.

В природе, по Тарковскому, таится нечто загадочное, непознаваемое. Режиссер считал себя последователем А. Довженко: «Что же касается Довженко, наверное, он мне ближе всего, потому что как никто чувствовал природу. Для меня это очень важно. Конечно, я имею в виду раннего Довженко немого периода. Его концепция одухотворения, обожествления природы, его пантеизм мне близки. Довженко, наверное, был единственным из режиссеров, который не отрывал киноизображение от атмосферы самой земли, ее жизни. Для всех других режиссеров это фон. А для него это

среда. И он чувствовал себя внутренне связанным с жизнью природы» [11, с. 115]. Тарковский прямо говорит о том, что ему близок пантеизм, концепция одухотворения природы. В самой природе он способен увидеть не только материальное начало, но и связь с потусторонним. В начале «Зеркала» прохожий спрашивает у матери: «Вам никогда не казалось, что растения чувствуют, сознают, может даже постигают?» В последних кадрах фильма камера снимает лес, деревья, траву, в то время как за кадром звучит хор «Herr, unser Herrscher» из «Страстей по Иоанну» И.С. Баха. Съемка природного пейзажа сопровождается религиозной музыкой, что подчеркивает пантеизм режиссера. О. Суркова вспоминает, что Тарковский, увидев Большой каньон в США, был просто потрясен и сказал, что «здесь есть ощущение реального, зримого присутствия Бога» [12, с. 332].

В связи с этим хочется вспомнить творчество любимого художника Тарковского — Л. да Винчи — его картины часто присутствуют в фильмах режиссера; также в сценарии «Зеркала» появляются отрывки из его «Трактата о живописи». На многих картинах Л. да Винчи, а также на эскизах горных пород и пейзажей, мы видим каменистые поверхности — это могут быть пещеры, горы или скалы. Для художника эти фактуры служили тем, что Л. Баткин предложил назвать итальянским словом *varietà* (или *varitas* на латыни), что означает «разнообразие» — по мнению ученого, это ключевое понятие эпохи Возрождения [13, с. 69]. Под *varietà* понимается бесконечное многообразие форм или даже сама творческая изобретательность природы, иными словами, это свойство порождения неисчислимого количества всевозможных форм на земле. В связи с этим для Л. да Винчи очень важен образ пещеры. Пещера являлась для художника чем-то вроде творческой лаборатории самой природы, вот как это комментирует Л. Баткин: «Леонардо ясно указывает, почему пещера обладает неотразимой привлекательностью, возбуждает “желание”. Там, в глубине природной утробы, должна рождаться варьета, которой Леонардо так “жаждет”. Там таится ее *возможность*. Ибо, конечно, не все “великое обилие” сотворенных форм, не все актуальное, почти бесконечное разнообразие природы надеется он разглядеть, наклонясь ко входу в пещеру, но — “какую-нибудь чудесную вещь”, нечто еще небывалое и неведомое. Если “пещера” — творческая мастерская природы, то в ее мраке, несомненно, обретается то, что я назову предварьета или праварьета. Здесь нужно предполагать источник всяческого видимого разнообразия — самое способность и готовность к его сотворению» [13, с. 326]. По Л. да Винчи, сама природа является матрицей, производящей бесконечное количество всевозможных форм, поэтому многие

природные элементы могут самостоятельно производить внутри себя новые пейзажи.

В знаменитом отрывке из «Трактата о живописи» Л. да Винчи пишет об изобретенном им способе рассматривания: «Я не премину поместить среди этих наставлений новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее, он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям. Это бывает, если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме; с подобными стенами и смесями происходит то же самое, что и со звоном колокола, — в его ударах ты найдешь любое имя или слово, какое ты себе вообразишь» [14, с. 107–108]. Камни и стены представляют собой порождающую матрицу, это метафора живописи, творящей саму себя. Стену художника можно было бы назвать термином Б. Спинозы *natura naturans* или «природа порождающая». В философии Спинозы ей противопоставляется *natura naturata* («природа порожденная»), которая является следствием или модусом *natura naturans*. Под *natura naturans* Спиноза в «Этике»



Рис. 2. Кадр из фильма «Андрей Рублёв»

(часть I, теорема 29) понимает «то, что существует само в себе и представляется само через себя, иными словами, такие атрибуты субстанции, которые выражают вечную и бесконечную сущность, т. е. Бога, поскольку он рассматривается как свободная причина» [15, с. 224]. Природа порожда-

ющая — это божественная субстанция, которая производит сама из себя все многообразие форм на земле. Л. да Винчи, в сущности, предвосхитил эту идею Спинозы, поскольку для него живопись и являлась изображением *natura naturans*.

Пейзажи на картинах Леонардо представляют собой не просто изображение природы — это попытка изобразить сам процесс порождения видимых форм. Вот, что пишет Д.К. Арган по поводу «Джоконды»: «За фигурой Моны Лизы виден странный, бесконечно глубокий пейзаж, состоящий из выступов горных пород, пересеченных водными потоками и окутанных испарениями, сквозь которые с трудом пробивается свет. Это не увиденный где-то пейзаж и не игра воображения, а *natura naturans*, возникновение и распад сущего, циклический переход материи из твердого состояния в жидкое, паробразное» [16, с. 18].

Но именно кинематограф, в отличие от живописи, может показать не статичную картину порождения новых форм, но сам этот процесс в его длительности. Приведенная выше цитата из Л. да Винчи может служить иллюстрацией к одному кадру из «Ностальгии», где Горчаков, открывая одну из дверей в доме Доменико, видит странный пейзаж в луже, напоминающий ему местность около его дома в России, причем зритель догадывается об этом без каких-либо пояснений. Тарковский добивается этого эффекта с помощью нарушения масштаба: сначала дается общий план комнаты с полом, покрытым каким-то непонятным материалом и наполненным во-

дой, затем камера приближается вплотную к полу, и его поверхность чудесным образом превращается в пейзаж, напоминающий местность около родного дома героя, которая была в его снах. Причем в кадре мы видим сразу два пейзажа: один виднеется за окном, а другой — это фантастический пейзаж, увиденный в луже воды. В конце кадра понять, где заканчивается комната и начинается уже настоящий пейзаж с гористой местностью за окном, практически невозможно.

Именно воображение зрителя дорисовывает этот пейзаж, завершает его. Зрителю передается то же видение, что и самому герою. И снова Тарковский превращает пространственный элемент во временной, поскольку в фактуре он видит не статичные формы, но бесконечно изменяющиеся.

В «Андрея Рублева», после того как стражники ослепляют камнерезов, главный герой заливает поверхность белой стены храма черной краской и размазывает ее рукой. Разбрызганная краска выражает хаос и смятение монаха, а сам кадр превращается в картину, написанную в духе абстрактного экспрессионизма (рис. 2). До этого Рублев никак не мог начать расписывать храм, и в момент его сомнений камера снимает монаха на фоне белой стены — эта белая стена выражает саму возможность появления на ней будущих произведений иконописца. В последней новелле фильма под названием «Колокол» есть два похожих кадра: на белом снегу появляются черные подтеки — невозможно разобрать, что именно течет или тает на снегу, нечто похожее на кровь. М. Тарковская в документальном фильме «Тарковские. Осколки зеркала» (2012) говорит, что в этих кадрах изображена тающая глина, и что они с братом часто наблюдали в детстве, как весной тает глина на снегу. Сам кадр также напоминает абстрактную картину. Изолировав определенную часть изображения, Тарковский создает своего рода обрамление для новой картины, возникающей внутри кадра.

В последней части «Андрея Рублева» мы наблюдаем за созданием колокола. Все начинается с поиска Бориской нужного материала. Подобно тому, как режиссер ищет нужную для съемок натуру, литейщик ищет особую глину для создания колокола. Эта сюжетная линия следует параллельно линии самого Рублева, который пребывает в молчании и бросает писать иконы. В конце фильма сразу после кадра с горящими углями на экране появляются иконы мастера. Эти кадры перекликаются с эпизодом, в котором Бориска снимает слой глины с колокола — там, где еще недавно была бесформенная масса, возникает гладкая поверхность колокола. Тарковский запечатлел момент рождения колокола из необработанной материи. И точно так же в конце фильма мы видим иконы, уже не гладкие, а потрескавшиеся, несущие на себе печать времени — конечный результат творчества Рублева. В этом фильме Тарковский показал не просто метафору зарождения и создания произведения искусства, но сам этот процесс в его длительности. Только кино способно запечатлеть это действие, в чем и заключается его специфика, как считал режиссер. Поэтому важную роль играют разные типы фактур — поверхность земли, корни деревьев, которые бережно ощупывает Рублев, а также вода. Вода для Тарковского служит уникальным элементом, выражающим идею изменчивости и непрерывного порождения новых форм. Эти элементы являются не только выражением органического развития природы, но и метафорой зарождения самого творчества.

В «Солярисе» (1972) прием абстрагирования пространства задействован уже в первых кадрах,

где камера вглядывается в плавное движение растений в воде, но при этом нет общей картины. Затем на экране появляется Крис, стоящий возле озера, причем он также вписан в этот пейзаж, что подчеркнуто необычайно высокими растениями в кадре. Камера попеременно снимает то водоросли, то лопухи, то лицо Криса, и только после этого дается общий план. Тарковский изолирует предметы в кадре, изымая из внешнего контекста и выделяя их внутренние свойства. В финале «Зеркала» используется похожий прием, когда камера с очень близкого расстояния снимает камни, бревна, растения. Также показателен кадр в «Солярисе»: камера медленно приближается к лицу Криса, а затем снимает отдельно его ухо. Для Тарковского каждая деталь в кадре содержит в себе бесконечность — будь то безбрежный океан, длинный тоннель, картина П. Брейгеля «Охотники на снегу», водоросли, растения, человеческое лицо или даже ухо. Космос содержится как в самом далеком, так и в самом близком. Разумеется, важную роль будет играть поверхность самого космического океана.

Вадим Юсов, оператор фильма, в видеоинтервью вспоминал, что для съемок они долго не могли найти нужный материал (хотели даже идти на бойню и использовать кишки животных), пока не пришли к сложному совмещению различных красителей и ацетона. Пульсирующая и невероятно изменчивая фактура выражает именно то, что искал Тарковский, — идею непрерывного изменения, идею запечатленного времени, порождения новых форм. По такому же принципу подбирался и звук: композитор Э. Артемьев в видеоинтервью говорил, что Тарковский попросил его создать подобие возникающей из ниоткуда звуковой массы. В этой массе звуки еще не отделились друг от друга, это как бы возможность будущего звучания, нерасчленимый звуковой поток. При этом сам космос производит всевозможные формы жизни: людей, животных, растений, но всегда в зависимости от смотрящего на него внешнего наблюдателя. Так, в сцене видеоконференции Бертон рассказывает о фантастических картинах, которые он увидел во время пребывания на этой планете. Космический океан представляет собой наиболее удачную метафору порождающей природы.

Сталкер объясняет, что Зона зависит от состояния людей, пришедших к ней, она отражает их собственные мысли и чувства, в каждый момент она такова, какой пришедшие в нее путники ее сами делают своим состоянием. В сцене сна Сталкера, когда закадровый голос читает отрывки из Апокалипсиса, перед нами — целая панорама в луже воды. На дне находится множество предметов и живых существ: шприц, автомат, монеты, шестеренка, пружина, провода и тряпки, офорт Рембрандта «Три дерева» и деталь работы Я. ван Эйка (изображе-

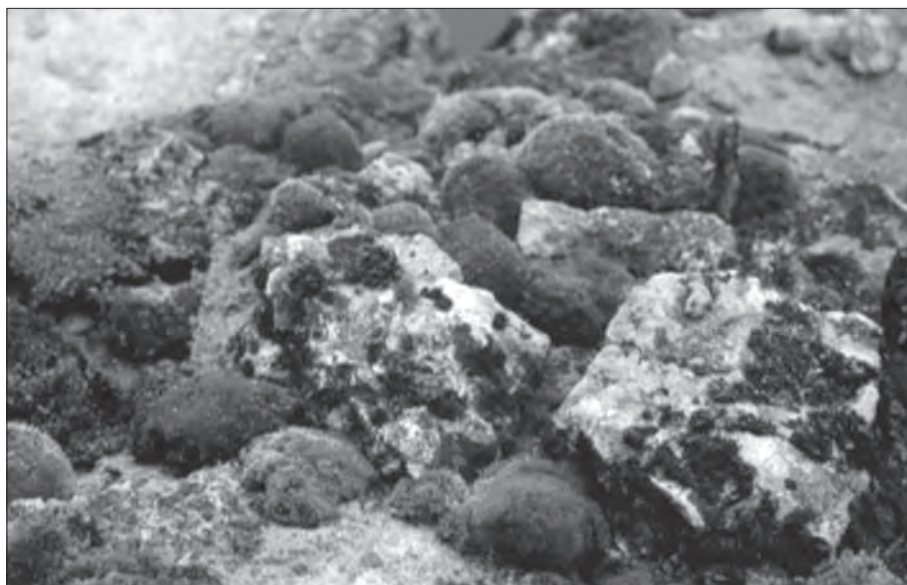


Рис. 3. Кадр из фильма «Сталкер»

ние Иоанна Крестителя на «Гентском алтаре»), плещущиеся рыбки, а также необычные поверхности и бесформенные объекты, идентифицировать которые достаточно трудно. Последняя группа предметов представляет собой саму способность материи производить новые формы. В кадре появляются зоны неопределенности, что достигается посредством чередования объектов, которые мы можем опознать и определить, и тех, которые мы идентифицировать не способны — это будет некая бесформенная масса или часть предметов, скрытых или показанных не целиком. С помощью этой неопределенности Тарковский намеренно дезориентирует зрителя. Режиссер превращает фигуративные элементы в нефигуративные: так, вещь, имеющая определенное строение, на экране предстает бесформенной и сливается с другими предметами в однородной массе, напоминающей поверхность океана в «Солярисе». Не стоит забывать, что этот длинный план представлен как сон самого Сталкера — об этом свидетельствует не только изменение цвета (как это часто происходит в фильмах режиссера), но также предшествующие и следующие за ним эпизоды, в которых мы понимаем, что герои засыпают во время отдыха, а затем просыпаются. Поэтому все, что мы видим в этом кадре — это не только видения, навеянные Зоной, но также и нечто рожденное в сознании самого героя. Здесь действует тот же принцип, что и на стене Леонардо — сами по себе показанные объекты на экране суть ничто, но именно сознание смотрящего дорисовывает их в своем воображении, превращая бесформенные объекты в фантастические картины. Зритель волен сам додумывать и домысливать эти странные видения, следуя за хаотичным воображением Сталкера.

Когда главный герой и его спутники просыпаются, на экране вновь необычное изображение: камера снимает каменистую поверхность, заросшую мхом (рис. 3), затем она соскальзывает вниз и снимает воду таким образом, что в кадре видна водная гладь и ничего более, словно это абстрактная картина (но уже не в духе абстрактного экспрессионизма, а, напротив, в стилистике минимализма). Мы не понимаем, что вообще показано в кадре. И только после этого появляется уже целостная картина, предстает лесной пейзаж с озером (этот кадр, кстати, взят из первого варианта «Сталкера», снятого Г. Рербергом) (рис. 4). Здесь Тарковский показал, как пейзаж на наших глазах рождается буквально из ничего, из грубой бесформенной материи.

Ключом к пониманию этой сцены является монолог Сталкера, рассуждающего о музыке: «Вот, скажем, музыка. Она и с действительностью-то менее всего связана. Вернее, если и связана, то безыдейно, механически, пустым звуком, без ассоциаций. И, тем не менее, музыка каким-то чудом проникает в самую душу. Что же резонирует в нас в ответ на приведенный к гармонии шум?» Сталкер считает, что музыка, никак не связанная с действительностью, является искусством, способным при этом сильнее всего воздействовать на слушателя. И во время этого монолога мы видим, как из абстрактной картины рождается фигуративный пейзаж. Достигается этот прием нарушением масштабирования: в начале кадра — крупный план каменистой поверхности, а в конце — дальний план озера. Здесь по принципу контраста совмещается близкое и далекое, при этом оба плана можно назвать пейзажами. Сначала мы не можем понять, что изображено в кадре, потом появляется гладкая поверхность воды вне контекста, и только затем — пейзаж. Но уже в самом начале этого кадра появляется микропейзаж, образованный в результате приближения камеры к неровной поверхности — пейзаж фантастический, словно его снимали на другой планете. Таким образом, в одном кадре Тарковскому удалось (благодаря Рербергу, разумеется) создать сразу три картины: первая образуется за счет приближения камеры к мшистой поверхности, вторая — что-то вроде минималистской картины, а третья представляет собой уже законченный пейзаж. Другой пример нарушения масштаба и создания иллюзии

появляется в конце фильма. Камера крупным планом снимает дочь Сталкера Мартышку (калеку, которая не может ходить) таким образом, что кажется, будто она идет самостоятельно, но затем камера отъезжает, и оказывается, что это отец несет ее на руках.

В «Жертвоприношении» также есть один кадр с резким изменением масштаба: сразу после того, как взлетают ракеты, и на пол падает графин с молоком, мы видим Александра, издаലെка смотрящего на свой дом, а затем камера снимает макет этого же дома, выполненный его сыном, т. е. в одном кадре показан сам дом и его миниатюрная копия. Для Тарковского одна деталь может совмещать в себе образ целого, так как макет дома замещает сам дом и шире — человечество в целом. Так же, как карта Европы, которую дарит Отто Александру, замещает собой всю Европу, оказавшуюся под угрозой уничтожения. В бесконечно малом режиссер способен увидеть бесконечно многое. Ведь, согласно его собственной теории, «бесконечность — имманентно присуща самой структуре образа» [5, с. 217–218].

Природа, по А. Тарковскому, наделена божественными и демиургическими свойствами, именно в этом проявляется его пантеизм. Режиссер сумел исключительно кинематографическими средствами показать движение и развитие природы, ее вечное становление, процесс распада и зарождения, образование новых форм и их исчезновение. Таким образом, основной особенностью визуального стиля режиссера является превращение пространственного приема во временной, что переводит живописную проблематику в чисто кинематографическую.

Список источников

1. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Москва : Ленфильм, 1989. 120 с.
2. Баткин Л. Не боясь своего голоса // Мир и фильмы Андрея Тарковского. Москва : Искусство, 1990. С. 98–141.
3. Делёз Ж. Кино. Москва : Ad Marginem, 2004. 624 с.
4. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. Москва : Квадрига, 2009. 576 с.
5. Андрей Тарковский : Архивы, документы, воспоминания. Москва : Эксмо-Пресс : Подкова, 2002. 464 с.
6. Ричи Д. Одзу. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 264 с.
7. Blom I. Frame, Space, Narrative. Doors, Windows and Mobile Framing in the Films of Luchino Visconti // Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies. 2010. № 2. Р. 91–106.
8. Perez G. The Point of View of a Stranger : An Essay on Antonioni's "Eclipse" // The Hudson Review. 1991. Vol. 44, № 2. Р. 234–262.
9. Тарасенко В. Белый, белый день Андрея Тарковского. Ч. 2 // Телевидение и радиовещание. 1990. № 2. С. 29–33.
10. Тарковский А. Беседа о цвете // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 147–154.
11. Тарковский А. Встать на путь // Искусство кино. 1989. № 2. С. 109–130.
12. Суркова О. Тарковский и я : Дневник пионерки. Москва : Зебра Е, 2002. 487 с.
13. Баткин Л. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. Москва : Искусство, 1990. 415 с.
14. Да Винчи Л. Избранные произведения : в 2 т. Москва : Ладомир, 1995. Т. 2. 489 с.
15. Спиноза Б. Краткий трактат о Боге, человеке и его счастье : Трактат об усовершенствовании разума ; Этика. Москва : Мир книги : Литература, 2010. 480 с.
16. Арган Дж.К. История итальянского искусства : в 2 т. Москва : Радуга, 1990. Т. 2. 239 с.



Рис. 4. Кадр из фильма «Сталкер»

FRAME AND TEXTURE: ON THE ORGANIZATION OF SPACE IN ANDREI TARKOVSKY'S FILMS

STEPAN V. FEDOTKIN

S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography, 3, Vilgelma Pika Str., Moscow, 129226, Russia
E-mail: chevengurst@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to the analysis of visual space organization in Andrei Tarkovsky's films. This work precisely focuses on the frame, which is a border between different spaces and types of representation inside the image, and the texture, which is considered in connection with the concept of natura naturans, meaning "Nature naturing". Tarkovsky often constructs his shot in such an order that to create an illusion of existence of multiple dimensions inside it. In his mise en scenes we can frequently see windows, doors, pictures, mirrors, which we can name "frames inside the frame". In addition, the film director used to choose special textures, which the viewer is unable to identify. Due to deformation of scale, the spectator cannot understand what is depicted on the screen. Tarkovsky shoots such objects and surfaces that can create fantastic landscapes. The camera can find in an ordinary object something unusual, in a finite one — infinity. The substance seems to create new forms in itself, which refers us to the concept of natura naturans. These methods are used almost in all Tarkovsky's films. His aim was to transform pictorial problematics into a purely cinematic thing, turning its spatial elements into temporal ones, which is the main principle of his visual style.*

Key words: composition, mise en scene, frame, border, texture, natura naturans, deformation of scale.

Citation: Fedotkin S.V. Frame and Texture: On the Organization of Space in Andrei Tarkovsky's Films, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 458–466. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-458-466.

References

1. Tarkovsky A. *Lektsii po kinorezhissure* [Lectures on Film Directing]. Moscow, Lenfil'm Publ., 1989, 120 p.
2. Batkin L. Ne boyas' svoego golosa [Without Fear of Your Voice], *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [The World and Films of Andrei Tarkovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, pp. 98–141.
3. Deleuze G. *Kino* [Cinema]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2004, 624 p.
4. Salynsky D. *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [Tarkovsky's Cinehermeneutics]. Moscow, Kvadriga Publ., 2009, 576 p.
5. *Andrei Tarkovskii: Arkhivy, dokumenty, vospominaniya* [Andrei Tarkovsky. Archives, Documents, Memoirs]. Moscow, Eksmo-Press Publ., Podkova Publ., 2002, 464 p.
6. Richie D. *Ozu*. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2014, 264 p.
7. Blom I. Frame, Space, Narrative. Doors, Windows and Mobile Framing in the Films of Luchino Visconti, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 2010, no. 2, pp. 91–106.
8. Perez G. The Point of View of a Stranger: An Essay on Antonioni's "Eclipse", *The Hudson Review*, 1991, vol. 44, no. 2, pp. 234–262.
9. Tarasenko V. Belyi, belyi den' Andrey Tarkovskogo. Ch. 2 [White, White Day of Andrey Tarkovsky. Part 2], *Televidenie i radioveshchanie* [Broadcasting], 1990, no. 2, pp. 29–33.
10. Tarkovsky A. Beseda o tsvete [Conversation on Color], *Kinovedcheskie zapiski* [Notes on Film Studies], 1988, no. 1, pp. 147–154.
11. Tarkovsky A. Vstat' na put' [Stand on the Way], *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], 1989, no. 2, pp. 109–130.
12. Surkova O. *Tarkovskii i ya: Dnevnik pionerki* [Tarkovsky and I. A Pioneer's Diary]. Moscow, Zebra E Publ., 2002, 487 p.
13. Batkin L. *Leonardo da Vinchi i osobennosti renessansnogo tvorcheskogo myshleniya* [Leonardo da Vinci and the Features of the Renaissance Creative Thinking]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, 415 p.
14. Da Vinci L. *Izbrannye proizvedeniya: v 2 t.* [Selected Works: in 2 Volumes]. Moscow, Lodomir Publ., 1995, vol. 2, 489 p.
15. Spinoza B. *Kratkii traktat o Boge, cheloveke i ego schast'e: Traktat ob usovershenstvovanii razuma. Etika* [Short Treatise on God, Man and his Well-Being. On the Improvement of the Understanding. Ethics]. Moscow, Mir Knigi Publ., Literatura Publ., 2010, 480 p.
16. Argan G.C. *Istoriya ital'yanskogo iskusstva: v 2 t.* [History of Italian Painting: in 2 Volumes]. Moscow, Raduga Publ., 1990, vol. 2, 239 p.

Е.А. СМЕРНОВА

СЦЕНОГРАФИЯ БОРИСА БЛАНКА В ПОСТАНОВКАХ ВЛАДИМИРА МАГАРА

Елена Александровна Смирнова,

Российский институт истории искусств,

сектор источниковедения,

соискатель

Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия

E-mail: helengri@mail.ru

Реферат. Предметом исследования является поэтика спектаклей В. Магара, созданных им совместно с художником Б. Бланком в 2000-х гг. на сцене Севастопольского академического русского драматического театра им. А.В. Луначарского. Анализируются основные особенности творческой манеры режиссера и художника, а также процесс рождения режиссерского сюжета. Рассматриваются главные аспекты организации пространства спектаклей и возможности его трансформации. Особое внимание уделяется понятию единой игровой среды. Исследована роль деталей в сценографическом оформлении.

Статья основана на использовании сравнительно-исторического метода, личном зрительском опыте ее автора и анализе литературных источников. Комплексное изучение совместного творчества В. Магара и Б. Бланка в Севастополе предпринимается впервые. Исследование их творческой методологии может стать показательным для выявления закономерностей, характерных для региональной театральной жизни, и восстановить страницы истории русского театра, выпавшие из контекста исследовательской работы. В результате творческого взаимодействия режиссера с близким по мироощущению художником в течение 14 лет создавались условные и игровые, с подчеркнута театральной природой постановки, выведшие Севастопольский академический русский драматический театр им. А.В. Луначарского на определенную профессиональную высоту.

Ключевые слова: В. Магар, Б. Бланк, Севастопольский академический русский драматический театр

им. А.В. Луначарского, сценографический прием, режиссерский сюжет.

Для цитирования: Смирнова Е.А. Сценография Бориса Бланка в постановках Владимира Магара // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 467–473. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-467-473.

Спектакли Севастопольского академического русского драматического театра им. А.В. Луначарского мало освещаются в театральной прессе. Тем не менее их изучение может восстановить страницы истории русского театра, выпавшие из контекста исследования региональной театральной жизни. В.В. Магар¹, руководивший театром в течение 14 лет, основные работы создал в соавторстве с Б.Л. Бланком². Имеет смысл рассматривать их совместную творческую деятельность, в результате которой рождается визуальный образ спектакля. Совместные постановки важны для понимания мировоззрения постановщиков, а также для исследования основных особенностей манеры режиссера и художника.

¹ Магар Владимир Владимирович — заслуженный деятель искусств России (2003), Украины (2004), Автономной республики Крым (АРК) (2000), дважды лауреат Государственной премии АРК, кавалер ордена Дружбы (2008). Родился 30 ноября 1951 г. в Запорожье в семье известного украинского режиссера В.Г. Магара, окончил Киевский театральный институт (1980). Начал сотрудничество с Севастопольским русским драматическим театром им. А.В. Луначарского в 1993 году. Под его руководством в 2002 г. театру был присвоен статус «академического».

² Бланк Борис Лейбович — заслуженный деятель искусств РФ, народный художник РФ (1992), кавалер ордена Дружбы народов (1987) и Дружбы (2014), ордена Почета (2004), президент Гильдии художников кино Союза кинематографистов России, действительный член российской Академии кинематографических искусств и наук, главный художник Театра киноактера, трижды удостоен Национальной кинематографической премии «Ника». Родился 2 октября 1938 г., окончил художественный факультет ВГИКа (1960).

В.В. Магар и Б.Л. Бланк создали следующие работы: «Маскерадъ, или Заговор масок» по драме М.Ю. Лермонтова (2001), «Империя луны и солнца» по пьесе Э. Ростана «Сирано де Бержерак» (2002), «Дон Жуан» по произведениям Ж.-Б. Мольера, А.К. Толстого, Б. Шоу, Э.-Э. Шмитта (2006), «Таланты и поклонники» по пьесе А.Н. Островского (2008), «Женитьба» (2009) и «Городничий» (2010) по пьесам Н.В. Гоголя, «Отелло» В. Шекспира (2011), «Кабала святош» М.А. Булгакова (2013), «Эмма и адмирал» М. Рогожина (2014).

Совместные работы Магара и Бланка — это мощные спектакли крупной формы, с внушительными, многокрасочными декорациями и костюмами. Постановщиками часто используется поворотный круг, создаются масштабные разноуровневые декорации, задействуются фрагменты оформления зрительного зала. Сценография не статична, она трансформируется по ходу действия, хотя оформление пространства спектакля представляет собой единую среду. Один из любимых сценографических приемов постановщиков — станок в том или ином виде, предусматривающий разное применение. Оба автора спектаклей на высоком уровне владеют искусством организации пространства, и Бланк считает художника ответственным за его решение в той же степени, что и режиссера (об этом он часто говорит в различных интервью).

Будучи художественным руководителем театра, Магар был свободен в выборе литературно-драматургического материала. Его всегда привлекала классическая драматургия, особенно романтическая, и мало интересовала современная. Оба художника тяготеют к мировому классическому репертуару, что видно из названий их совместных работ. Например, Магар особенно ценит пьесу «Отелло», а Бланк неоднократно формулирует тройку величайших драматургов: Шекспир, Брехт, Горький; «для меня транскрипция — это личностное отношение, т. е. ощущение классиков... через свое восприятие» [1, с. 17].

Магар и Бланк совпадают в главном — восприятии театра как самого важного в жизни, ее творческой первоосновы, от этого и театральность их совместных постановок носит завораживающий эмоциональный характер. Им обоим одинаково близка глубинная театральность, заложенная в каждой пьесе, за которую бы они ни взялись: «Таланты и поклонники» А.Н. Островского, «Отелло» В. Шекспира или «Кабала святош» М.А. Булгакова. Она позволяет им обоим находиться вне времени и политики, занимаясь только искусством, что издавна привлекало обоих художников.

Во всех этих постановках по-разному варьируется тема «мира — театра» и создается единая игровая среда. В «Отелло» само решение сценического пространства, выполненное Бланком, сразу давало

установку на «мир — театр». Постановщик, сохранив жанр шекспировской трагедии, соединил драматическое действие с оперным, отдав дань, в первую очередь, излюбленному им романтическому двоемирию. Сцена была погружена в темноту и обрамлена горящими по периметру лампочками, лишь ярко светился удлинённый серебристо-золотистый лик наверху — это стилизованная маска Шекспира. Из тьмы постепенно выступали крупные золотые буквы надписи, в центре которой находилась маска — «Театр Шекспира». Становился виден обширный многоярусный помост, тянувшийся из кулисы в кулису. Благодаря лампочкам он оказывался словно в рамке. Неспешно проходил дирижер во фраке и цилиндре, спускался в оркестровую яму, и по мановению его палочки сцена заполнялась людьми в тяжелых ярких одеждах, с разрисованными неподвижными лицами. Над помостом висели придающие постановке восточный колорит цветные бархатные занавеси, уходя в глубину огромной сцены, и вместе с движением людей начинали двигаться и они. Здесь Бланк создал своего рода паравиз на оформление фильма С. Юткевича «Отелло» (1955) — там были похожие занавеси, и Отелло севастопольского спектакля, подглядывая за свиданием Кассио с Бьянкой, закрывал лицо маской, стилизованной под лицо мавра.

Действие начиналось как театрализованное представление: за помост, ставший необъятным столом, садились все герои и наносили на лица грим. Это стилизация приемов театра Шекспира через призму времени, сразу же заявленная режиссером.

В «Талантах и поклонниках» художник также создал красочный «мир — театр». В нем персонажи играли «Бесприданницу» во время бенефиса Негиной, и афиша этой пьесы выступала в качестве задника сцены, где происходило действие. Появлялись «декорации в декорациях» — цветные драпировки и искусные перемены света. Сцену венчала витиеватая надпись «Таланты и поклонники» в узнаваемом «бланковском» стиле. Важным моментом оформления стал излюбленный художником паравиз на тему использования элементов убранства театра. В этом спектакле воспроизводились элементы архитектуры Театра им. А.В. Луначарского — обитые красным бархатом балконы с белыми гипсовыми перилами, как на наружном фасаде здания. Они располагались ярусами по обе стороны сцены, изображая зрительный зал, а по бокам находились полукруглые ложи, из которых бенефис смотрели Дулебов и Бакин.

В этом спектакле, как и во всех других совместных работах Магара и Бланка, активно задействована оркестровая яма, куда часто переносилось действие, особенно во время эпизодов в театре. Собственно, все оно происходило в театре, становившемся то комнатой Негиной, то залом вокзально-го ресторана, то подмостками антрепризы Мигаева.

Именно эта постановка стала характерным отображением режиссерского мироощущения, которому присущ своеобразный театроцентризм, вера в непобедимую силу искусства. Передача этой веры и стала основным лирическим высказыванием постановщика. Бланк, разделяющий эту веру, стал полноправным соавтором и этого спектакля, и их лучшей совместной работы — булгаковской «Кабалы святош».

Для этой постановки художник организовал многоуровневую конструкцию, обладающую большим потенциалом для создания сценических метафор и разнообразного движения на сцене. На планшете выстроен тянущийся из кулисы в кулису помост, выполняющий функцию подмостков театра Мольера. Здесь также задействована оркестровая яма, в которой периодически появляются персонажи. Выстроенные амфитеатром театральные кресла (подлинные, снятые из зала театра при последнем ремонте) создают эффект отражения зрительного зала. На сцене висит огромная люстра, копия той, что украшает зрительный зал. Таким образом, в спектакле снова обыгрывается внутреннее убранство зала театра. В сценах приема у Короля сверху дополнительно спускаются на длинных тросах шесть люстр поменьше. Это те люстры, что «играли» в спектакле «Маскерадь, или Заговор масок», а здесь они становятся своего рода квинтэссенцией театральности, особым театральным знаком. Слева от зрителя над порталом виден стилизованный портрет Мольера, справа — изящная рука, держащая фонарь.

Присутствие автора в том или ином виде — «фирменный стиль» Бланка, взявший начало от «Доброго человека из Сезуана» (1964), поставленного в соавторстве с Ю.П. Любимовым в Театре на Таганке. Тогда название спектакля и пьесы так же располагалось над порталом, а справа лукаво улыбался Б. Брехт. В «Женитьбе» на происходящее с левого портала взирает Н.В. Гоголь, а под его огромным портретом — стилизованная под автограф его фамилия.

Наверху видна крупная надпись «Театр г-на де Мольера», а внизу, по подножию зрительского амфитеатра, выстроенного на сцене, — «Театр г-на Булгакова». В финале первого и второго актов задействованы два внутренних занавеса, расписанных «театральными» мотивами (в первом акте — это декорации к «Тартюфу», на что указывает соответствующая надпись на самом занавесе, а во втором — изображения танцующих фигур). Зрителю сразу же дается понять, что перед ним предстанет театр разных времен и драматургов, объединенный общим действием.

Все в постановке определяется двойственностью: соединением театра и реальности, прошлого и настоящего, противопоставлением актеров и влас-

ти. Это отображается и в сценографии. Властители и их свита поставлены режиссером и художником на котурны и облачены в нарочито театральные костюмы, в которых торжествует красный цвет. Булгаков и комедианты труппы Мольера остаются людьми обычного роста, в костюмах своего времени. Их повседневные наряды более скромных оттенков, пышность появляется только в моменты «театра в театре», а представители власти постоянно существуют в золотисто-красно-белой гамме. Этим режиссер и художник указывают на истинное, то, что не прячется под пышные одежды. Здесь это — люди театра.

Пространство спектакля не меняется кардинальным образом: декорация мольеровского театра (отчасти, как уже обозначалось, отражающая и сам севастопольский театр) остается неизменной — то на заднем плане, то выходит на первый с помощью светового акцента. В тех сценах, где действие происходит во дворце или комнате Мольера, она уходит в тень, становится почти не видна, а на первом плане оказывается стеклянная мебель (ее вывозит свита Людовика или Мольера), и создается иллюзия сценической перемены. Таким образом постановщики выделяют важность того или иного момента действия. Театр всегда присутствует в спектакле и жизни Мольера, даже если в данное время драматург находится не в нем.

Театр в «Кабале святош» оказывается той единой средой, в которой происходит действие. А.А. Михайлова замечает: «В оформлении спектакля, если оно имеет качество художественной целостности, единство, постоянство неких элементов обязательно присутствует. <...> В варианте единой трансформирующейся установки театральный эффект был именно в том, что изменялось постоянное, оставаясь узнаваемым и наращивая новые смыслы» [2, с. 41]. Такой эффект наблюдался и в «Кабале святош», когда все события, происходившие в жизни Мольера, оказывались преломленными и через театральную действительность. Но в этом спектакле уместно говорить не о «единой трансформирующейся установке», а именно о создании спорящей с ней «единой пластической среды», которая «сформировалась, отрицая то, что господствовало в предшествующие годы, — покартинную живописную декорацию и “лаконичное оформление”, где деталь заменяла собой целое» [2, с. 40].

Творческая манера Бланка, по его собственным словам, такова: «Основным кредо моей деятельности считаю принцип, согласно которому сначала выбирается главный “цвет”, а затем он начинает влиять на все остальные» [3]. В «Отелло» это — черный, темно-зеленый и лиловый. Темно-зеленый, символизирующий воинскую принадлежность героев, доминировал в костюмах Отелло, Монтано, Кассио (на них надеты камзолы, напоминавшие шине-

ли, и солдатские сапоги). Родриго, в первой сцене представавший в лиловом, расшитом золотом камзоле на красной подкладке, менял его на зеленый, когда праздновалась победа над турками. Брабанцио, Грациано, Эмилию и Яго художник полностью одел в черное. Особенно зловещей выглядела гибкая фигура Яго — в развевающемся длинном плаще, широкополой шляпе, надвинутой на глаза, в рейтузах и высоких сапогах.

В спектакле «Маскерадъ, или Заговор масок» по драме М.Ю. Лермонтова главные цвета — черный и белый, в них изредка врывается красный. Черными и стальными были декорации, а жилеты и брюки игроков в карты — из блестящей черной ткани. Белели лишь рубашка Шприха и пиджак Казарина. В красном в сцене карточной игры появлялся князь Звездич.

Художник в этом спектакле представил своеобразный парафраз на темы сценического решения «Дон Жуана» В.Э. Мейерхольда и А.Я. Головина (Александринский театр, 1910), нашедший продолжение и в дальнейших работах Бланка в севастьяпольском театре. Здесь воспроизводились элементы освещения фойе Театра им. А.В. Луначарского — огромная нарядная центральная люстра и шесть люстр поменьше, которые создавали атмосферу маскарада и играли важную роль в сценических переменах.

Черный и красный стали и основными цветами постановки «Дон Жуан», доминировавшими в оформлении, не только в костюмах. На черном бархате кулис высоко над авансценой красным контуром были нарисованы два портрета: справа — таинственно улыбающейся дамы, слева — странного господина в широкополой шляпе. Его глаз под хитро изогнутой бровью насмешливо следил за происходящим. Дама ассоциировалась с донной Анной, а господин — с Дьяволом, ставшим одним из главных героев спектакля. Одна половина программки спектакля была красной, другая — черной, и так же выглядел элегантный фрак Дьявола. Красным был и костюм самого Дон Жуана, из блестящего черного материала сшиты накидки повстречавшихся Дон Жуану в лесу разбойников, и в этом воплотился принцип контрастов, который художник научился использовать еще в студенчестве.

Ю. Карасик отмечал, что «есть что-то, позволяющее при бесконечном разнообразии тем и пластических вариантов безошибочно определить “бланковский стиль”. Это прежде всего чрезвычайная концентрация образного чувства картины для спектакля и какая-то отважная ярость контрастов» [4].

Контрастность сценографического решения видна в каждом спектакле Бланка, начиная с самого первого, о котором пишет О.Н. Мальцева: «Как бы ни изменялась сценография, она всегда участвовала в организации сценического пространства так,

что мир, в котором действует герой, становился для него максимально неуютным. Точнее, герой и сценографический образ составляли контрапункт, ведя противопоставленные друг другу партии. Это началось, как мы заметили, уже с “Доброго человека из Сезуана” (художник спектакля Борис Бланк). В первых, впечатление заведомо нежилой холодной атмосферы создавала оголенная задняя стена. И в этом смысле мало что изменялось, когда она оказывалась закрытой» [5, с. 175].

Контрастным было и решение некоторых мизансцен в «Отелло». Картина прохода разбитого турецкого флота разворачивалась на трех сценических площадках под плясовой восточный мотив. В оркестровой яме Монтано и Матрос, перебивая шум невидимого моря и звон бубенцов, говорили о буре. В глубине сцены трепетало синее шелковое море, и его ткань становилась лиловой в лунном свете софитов. Исполнители оперных арий проносили «эскадру» огромных парусников. Бой Кассио с Монтано, поставленный как шуточная мизансцена, происходил под исполнение застольной песни Яго.

Но в спектаклях Магара и Бланка герой и сценографический образ не всегда составляют контрапункт, как было в первой работе художника. Со временем Бланк не отступил от другого принципа, заложенного тогда же: всегда (во всяком случае на сцене севастьяпольского театра) его сценография представляет собой условно-обобщенное место действия. Даже театр, где происходит действие «Талантов и поклонников» или «Кабалы святош», условен, несмотря на определенное сходство с Театром им. А.В. Луначарского.

Условность места действия особенно присуща постановке «Дон Жуан». Анализируя спектакль «Добрый человек из Сезуана», В.И. Березкин писал: «Действие происходит в любом месте земного шара, где человек эксплуатирует человека, — это указание драматурга Брехта позволило художнику отказаться от какой-либо конкретизации места действия и его внешней характеристики. Он ни на чем особенно не настаивает, дает волю ассоциации — каждый зритель может увидеть то, что подсказывает ему воображение» [6, с. 73]. В «Дон Жуане» тоже «происходящее на сцене носило обобщающий характер, оно предполагало самый широкий ассоциативный круг образов» [6, с. 73]. Это подметил и критик Ю. Волынский: «...приметы эпох и стилевые потоки тщательно и прихотливо перемешаны так, что место и время “мистического дефиле” сразу же воспринимается как “всегда” и “везде”» [7].

Магара и Бланка роднит то, что оба являются сторонниками крупной формы и театральной условности. Карточная игра в спектакле «Маскерадъ, или Заговор масок» организована, как танцевальная пантомима с элементами карточных фокусов.

А действие спектакля «Городничий» по гоголевскому «Ревизору» начинается в столовой, затем переносится в трактир «Сивый мерин», который заменил собою привычный дом городничего.

Совместные постановки Магара и Бланка дают повод говорить о них как о своеобразной разновидности спектаклей «большого стиля», который В.И. Березкин характеризует «тем, что художники стремились раскрывать средствами пластики глобальные проблемы человеческого бытия, создавать обобщенно-метафорическую среду, вводить активно действующие образы, являвшиеся материализованным и зримым воплощением сил или обстоятельств, противостоящих героям спектакля и выражающих существо драматического конфликта пьесы» [8, с. 154]. О «большом стиле» исследователь пишет, что в спектаклях «оригинально, у каждого художника по-своему, проявлялись вместе с действенной также игровая и декорационные функции» [8, с. 155]. Сценография Бланка, конечно, выступает и в качестве игровой, поскольку ее основная функция — «участие оформления в игре», чаще всего «вещами для игры» становятся элементы сценографии — мебель, части костюма, различные детали [8, с. 155].

В постановке «Маскерадь, или Заговор масок» с самого начала демонстрировалась театральная условность всего происходящего: из огромной, в натуральную величину, сверкающей кареты выходил Шприх в блестящем черном плаще, смотрелся в огромное зеркало, обрамлявшее левый портал (такое же стояло и справа), и начинал разговор с Казариным; погашенная, почти не видная в глубокой тени люстра свисала до самого пола; один из второстепенных персонажей снимал с кареты блестящее покрывало. После разговора героев словно пронесли будущие события: начинал вращаться поворотный круг, и на нем проплывали люстра, выступавшая из темноты, гондола (символ венецианского маскарада) и карета; перед кругом застыла неподвижная, как кукла, баронесса Штраль.

Более всего о театральной условности свидетельствует сценография «Кабалы святош». На сцене периодически появляется мебель из блестящего оргстекла. Движущиеся постаменты — троны-колесницы Короля и Архиепископа де Шаррона — также обрамлены лампочками, которые создают своего рода вторую светящуюся сценическую раму, заключенную внутри портала сцены. Вся мебель прозрачна (не только колесницы и клавесин, но и длинные составные столы с ящиками).

Стол играет важную роль в мизансценическом решении спектакля: по обе его стороны сидят Король и Маркиз де Лессак в сцене карточной игры, за ним Людовик оба раза принимает Мольера, за ним заседает Кабала. Это одна из самых метафорических сцен в спектакле: созданная как шутовской

ужин, она происходит за столом, в котором, словно в стеклянном гробу, лежит Мольер, и создается ощущение, что члены Кабалы пируют на его поверженном теле.

Подчеркнутая Ю. Карасиком «концентрация образного чувства» [4] также находит выражение в одном из излюбленных «бланковских» сценографических мотивов — в создании занавеса, в котором соединены лейтмотивы оформления. Для постановки «Империя Луны и Солнца» он создал ярко-синий суперзанавес, сверху окаймленный красной тканью с бахромой. На нем в лубочном стиле изображены солнце и луна в виде карикатурных лиц, похожих на человеческие, и еще один портрет странного господина с большим носом. Почти такой же нос и у луны, возле лика которой также выведены даты: 1619—1655 (годы жизни поэта де Бержерака), а возле солнца начертан его автограф. Так в постановку сразу же вводился основной игровой мотив — мотив носа. Появлялись шут и Сирано на фоне синего шара, символизирующего луну. Шут снимал с себя длинный крючкообразный нос, надевал его на лицо Сирано, затем — еще один такой же доставал для себя.

Для «Женитьбы» художник изобрел красочный суперзанавес, на котором в лубочном стиле изображена везущая девицу телега с впряженной в нее лошастью, а по полю полотна будто раскиданы буквы, составляющие слово «Женитьба». На этом поле можно увидеть все основные решения, предстоящие на сцене, — и деревянную винтовую лестницу, и силуэты женихов, а лошадь выглядит игрушкой в руках кучера, потому что ее торс заканчивается палкой, на которую этот торс надет, как в театре кукол. Поднимаясь, супер-занавес открывает вторую, с изображением огромного, во всю сцену, дымчато-синего фрака. Это тот самый фрак, «синий, с металлическими пуговицами», о котором мечтает Подколесин, и так начальный лейтмотив спектакля отображается в сценографии.

Конечно, художник прилагает много усилий для того, чтобы созданное им оформление было в первую очередь функциональным, и оно дает широкие возможности для трансформации сценического пространства. Известна многолетняя любовь Бланка к деревянным конструкциям, которые в том или ином виде присутствуют во многих его созданиях на сцене не только этого, но и других театров, например, Театра на Таганке и Театра им. Моссовета.

Примерами удачного использования конструкции, помогающей режиссеру максимально организовать игровое пространство, в севастьяпольском театре более всего могут послужить спектакли «Отелло» и «Дон Жуан». Уже упоминалось, насколько вариативна была конструкция, созданная художником в «Отелло». В постановке «Дон

Жуан» над поворотным кругом возвышался огромный фигурный помост из красных досок, изгибаясь, словно широкая дорога, от арьерсцены к авансцене и создавая ощущение перспективы. Он становился комнатой Дон Жуана, лесом, кладбищем, удобными подмостками для танцев. Во втором акте с помощью того же круга и деревянной конструкции взорам зрителей открывалось кладбище. Дон Жуан и Сганарель, стоя наверху, рассматривали невидимую могилу Командора. Деревянная конструкция была повернута открытой частью к зрителю, и казалось, что герои стоят на капитанском мостике или спортивной вышке. Конструкция поворачивалась, открывая балюстраду с наклоном вверх, и Дон Жуан и Сганарель поднимались по ней, словно шли по кладбищу. Гробница оказывалась справа от зрителя, где-то в пределах правой кулисы. Возвысив голос, Дон Жуан торжественно вопрошал: «Не угодно ли сеньору Командору отужинать у меня сегодня?» Из гробницы Командора валил синий дым и вырывались вихри снега, ветер рвал волосы Дон Жуана, а Сганареля заставлял сжаться в комок. Стихия будто сбивала с ног слугу и господина, они с трудом спускались, держась за перила.

В постановке «Маскерадъ, или Заговор масок» Бланк обошелся без деревянной конструкции, разные места действия — балный зал или дом Арбенина — выделялись световым решением. Каждая сценическая перемена, например переход от карточной игры к балу, происходила на глазах у зрителя, придавая постановке волнующую театральность. Галоп (лейтмотив карточной игры) переходил в торжествующую «Мазурку» А. Хачатуряна, под которую выходили игроки в черном и рассаживались в линейку на авансцене, закинув ногу на ногу. Люстра, до этого тускло светившая и висевшая низко, поднималась в центр зала, и ее праздничное сияние вкупе с музыкой создавало торжественную атмосферу бала.

В «Кабале святош» тоже не происходило видимых трансформаций сценической конструкции, передвигалась лишь мебель, обозначая новые места действия — дом Мольера, его театр или королевский дворец.

Бланку свойственна повышенная внимательность к деталям, и их роль в постановках чрезвычайно важна. Например, в финале спектакля «Маскерадъ, или Заговор масок» Арбенин комкал и разрывал записку, делая из нее подобие бумажной маски, которой пытался закрыть лицо и голову, — так спектакль завершал лейтмотив маскарада, погубившего героя.

Чаще всего особое внимание художник уделяет деталям костюмов. В финале «Кабалы святош» все участники складывают на авансцену атрибуты своих ролей, будто не просто заканчивается представ-

ление, а слой за слоем снимается все искусственное и приоткрывается истина. И свой последний приговор Мольеру Король выносит, снимая сверкающую мантию и цепь с шеи, сняв парик, отложив веер и закулив, как простой смертный уже наших дней. Суть власти не меняется с отказом от ее внешних атрибутов.

Детали часто придают комический или трагикомический оттенок всему эпизоду. Обвиняя Дон Жуана, покинутая донна Анна закуливала тонкую сигарету от огонька, поднесенного Дьяволом. В зрительном зале неизменно раздавались смешки, особенно в тот момент, когда огромную пылающую зажигалку для себя доставал Дьявол. Порой деталь, использующаяся в трагикомическом смысле, усиливает трагическое звучание сцены (например снятый Людовиком парик в «Кабале святош»).

В. Магар часто повторяет: «Драматургия — повод для спектакля. Я не ставлю пьесу, я придумываю спектакль на фоне пьесы» [9]. Как бы ни было трудно преодолеть литературоцентристские взгляды севастопольского театрального сообщества и зрителя, часто выражающиеся в агрессивной форме, В. Магару это удавалось в течение многих лет. Взаимодействие режиссера с близким по мироощущению художником способствовало театральному прогрессу, помогало создавать условные и игровые, с подчеркнута театральной природой постановки, выведшие Севастопольский академический русский драматический театр им. А.В. Луначарского на определенную художественную высоту.

Список источников

1. Бланк Б.Л. «Ва-Бланк!» Повествование в трех действиях. Москва : Академический проект, 2017. 215 с.
2. Михайлова А.А. Сценография: теория и опыт: (Очерки). Москва : Сов. художник, 1990. 336 с.
3. Борис Бланк: Требуя ликующего «Да!» [Электронный ресурс] // Смоленская газета. 2010. 1 сент. URL: <http://www.smolgazeta.ru/culture/4627-boris-blank-trebuyu-likuyushhego-da.html>
4. Карасик Ю. Борис Бланк // Пространство цвета: художники советского кино / вступ. В. Бондарева, И. Светловой ; сост. и фотосъемка В. Бондарева. Москва : Всесоюз. творч.-произв. об-ние «Киноцентр», 1988. 207 с.
5. Мальцева О.Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств, 1999. 271 с.
6. Березкин В.И. Спектакль и сценическое пространство. Москва : Сов. Россия, 1968. 88 с.
7. Волинский Ю. Дві таки несхожі... Севастопольский академический русский драматический театр им. А.В. Луначарского : библиотека. URL: <http://>

lunacharskiy.com/library/show/913 (дата обращения: 06.03.17).

8. Березкин В.И. Сценография второй половины 70-х годов // Вопросы театра : сб. статей и материалов / ред. В.В. Фролов. Москва, 1981. 431 с.

9. Довгань Т. Владимир Магар. Игра воображения [Электронный ресурс] // Севастопольский академический русский драматический театр им. А.В. Луначарского : библиотека. URL: <http://lunacharskiy.com/library/show/805> (дата обращения: 06.03.17).

BORIS BLANK'S SCENOGRAPHY IN VLADIMIR MAGAR'S PRODUCTIONS

ELENA A. SMIRNOVA

Russian Institute of Art History, 5, Isaakievskaya Sq., Saint Petersburg, 190000, Russia
E-mail: helengri@mail.ru

Abstract. *The subject of the research is the poetics of the productions by director Vladimir Magar, created in co-operation with designer Boris Blank and staged at the A.V. Lunacharsky Sevastopol Academic Russian Drama Theater in the 2000s. The article analyzes the main features of creative style of the director and the designer, as well as the birth process of the director's plot. There are discussed the main aspects of organization of the performances' space and the opportunities of its transformation. Special attention is paid to the concept of unified playing environment. The role of details in scenographic design is examined in the paper.*

The article is based on using of the comparative-historical method, personal audience experience of the author, analysis of literary sources. The creative collaboration of Vladimir Magar and Boris Blank in Sevastopol is comprehensively studied for the first time. The study of their creative methodology can become indicative for identifying the patterns specific to regional theatrical life and may restore some pages of the history of Russian theatre, which have been out of the scope of research so far. During 14 years, symbolic and gaming productions, with elaborate theatrical nature, were the result of the artistic collaboration of the director and the designer with a similar attitude. Those productions brought the theatre to a certain professional height.

Key words: Vladimir Magar, Boris Blank, A.V. Lunacharsky Sevastopol Academic Russian Drama Theater, scenographic technique, director's plot.

Citation: Smirnova E.A. Boris Blank's Scenography in Vladimir Magar's Productions, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 467–473. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-467-473.

References

1. Blank B.L. "Va-Blank!" *Povestvovanie v trekh deistviyakh* ["Va Blanque!" A Story in Three Acts]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2017, 215 p.
2. Mikhailova A.A. *Stsenografiya: teoriya i opyt: (Ocherki)* [Scenography: Theory and Experience (Essays)]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1990, 336 p.
3. Boris Blank: Trebuyu likuyushchego "Da!" [Boris Blank: I Require a Gleeful "Yes!"], *Smolenskaya gazeta* [Smolensk Newspaper], 2010, 1 September. Available at: <http://www.smolgazeta.ru/culture/4627-boris-blank-trebuyu-likuyushchego-da.html> (accessed 06.03.2017).
4. Karasik Yu. Boris Blank, *Prostranstvo tsвета: khudozhniki sovet'skogo kino* [The Space of Color: Designers of the Soviet Cinema]. Moscow, Vsesoyuznoe Tvorcheskoproizvodstvennoe Ob"edinenie "Kinotsentr" Publ., 1988, 207 p.
5. Maltseva O.N. *Poeticheskie teatr Yuriya Lyubimova: Spektakli Moskovskogo teatra dramy i komedii na Taganke: 1964–1998* [The Poetic Theatre of Yuri Lyubimov: Performances of the Moscow Theatre of Drama and Comedy on Taganka: 1964–1998]. St. Petersburg, Rossiiskii Institut Istorii Iskusstv Publ., 1999, 271 p.
6. Berezkin V.I. *Spektakl' i stsenicheskoe prostranstvo* [Performance and the Stage Space]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1968, 88 p.
7. Volynsky Yu. Dvi taki neskhozhi... [Two Such Different...], *Sevastopol'skii akademicheskii russkii dramaticheskii teatr im. A.V. Lunacharskogo: biblioteka* [The A.V. Lunacharsky Sevastopol Academic Russian Drama Theatre: Library]. Available at: <http://lunacharskiy.com/library/show/913> (accessed 06.03.17).
8. Berezkin V.I. *Stsenografiya vtoroi poloviny 70-kh godov* [The Scenography of the Second Half of the 1970s], *Voprosy teatra: sb. statei i materialov* [Issues of Theatre: Collected Articles and Materials]. Moscow, 1981, 431 p.
9. Dovgan T. Vladimir Magar. *Igra voobrazheniya* [The Play of Imagination], *Sevastopol'skii akademicheskii russkii dramaticheskii teatr im. A.V. Lunacharskogo: biblioteka* [The A.V. Lunacharsky Sevastopol Academic Russian Drama Theatre: Library]. Available at: <http://lunacharskiy.com/library/show/805> (accessed 06.03.17).

УДК 303:321.64
ББК 60.561.31 + 66.031
DOI 10.25281/2072-3156-2017-14-4-474-481

А.С. ФИСТИК

ФЕНОМЕН ТОТАЛИТАРИЗМА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ И СУЩНОСТНЫЙ ДИСКУРС

Александра Сергеевна Фистик,

Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, экономический факультет, кафедра политико-правовых дисциплин и социальных коммуникаций, старший преподаватель
Вернадского просп., д. 82, Москва, 119571, Россия

Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
факультет иностранных языков и регионоведения,
кафедра сравнительного изучения национальных
литератур и культур,
аспирант
Ломоносовский просп., д. 31, корп. 1, Москва, 119192, Россия
E-mail: asrog@inbox.ru

Реферат. *Несформированность тоталитаризма как термина является существенной проблемой для исследователей. В статье ставится вопрос о причинах отсутствия ясности в определении данного феномена, а также нащупываются пути возобновления конструктивной дискуссии. Основной проблемой видится несоответствие методологии многих общественных наук объекту исследования. Отягчающим обстоятельством является противоречивость многих материалов и свидетельств тоталитарной эпохи, что приводит к неприменимости социолого-статистических источ-*

ников. Доминирующая на сегодняшний день картина, заданная структурно-институциональным подходом, характерным для политологии и социологии, основанная на рационализациях тоталитарной действительности, нуждается в серьезной доработке и целом ряде исправлений. Многие решения, необходимые для формирования полноценного восприятия комплексного социокультурного феномена тоталитаризма, уже доступны в сфере гуманитарного знания или потенциально заложены в его подходах. В ходе анализа особенностей изучаемого феномена автор приходит к выводу о том, что прояснение смысла понятия «тоталитаризм» не представляется возможным без привлечения категорий «личность», «внутренний мир человека», «душа», «психика», «добро и зло», «жизнь и смерть», «культура». Обосновывается важность рассмотрения тоталитаризма с точки зрения философии, культурологии, литературоведения, психологии на данном этапе развития термина. Предполагаемым результатом намеченного в статье развития тематики может стать достижение состояния непротиворечивости междисциплинарного взгляда на тоталитаризм, а также ликвидация образовавшегося разрыва с аутентичными свидетельствами эпохи.

Ключевые слова: тоталитаризм, типология государственных форм, типология личности, тоталитарная личность, методология социальных наук, франкфуртская школа, Х. Арендт, Г. Маркузе, Э. Фромм.

Для цитирования: Фистик А.С. Феномен тоталитаризма: методологический и сущностный дискурс // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 474–481. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-474-481.

Несформированность тоталитаризма как научного термина, несмотря на более чем полувековую практику употребления, является существенным неудобством для исследователей. Представители различных дисциплин употребляют понятие во взаимоисключающих контекстах. Положение усугубляется настоящей «парадигмальностью» [1, с. 219] тоталитаризма, заполнившего интеллектуальное пространство от текстов школьных учебников до понятийного инструментария политических наук.

Типология государственных форм вообще находится в проблемной зоне в связи с глубиной идеологизации и политизации вопроса. Окончательно запутавшись в понятиях «нелиберальная демократия», «управляемая демократия», «авторитарная демократия», «включающий и исключающий авторитарный режим», многие исследователи оставили надежды на возможность конструктивной дискуссии как таковой. Апогеем подобного отношения стала установка на самоопределение: «Если государство называет себя монархией... то оно есть монархия, если называет себя республикой — то республика» [2, с. 127]. Тем интереснее попытки выведения политических понятий из идеологической области и их рассмотрения всецело на научной основе. Приведем мнение известного политолога В. Иванова, допускающее, что невозможность различения режимов вызвана тем, что единственной фактической формой управления современными государствами является олигархия, а остальное — «идеологии», «маски», «постановки», способствующие спокойствию и «комфорту» граждан [2, с. 143, 146, 152]. Но одна форма власти не поддается обобщениям даже для В. Иванова, исследователь аккуратно выводит ее за пределы своих рассуждений — этой особой формой является тоталитаризм.

УНИКАЛЬНОСТЬ ТОТАЛИТАРИЗМА КАК ОБЪЕКТА ИЗУЧЕНИЯ

Позиция «особости» крайне важна для понимания тоталитаризма. Как только тоталитаризм становится «одним из многих», он тут же теряет свое основополагающее качество, заявленное Х. Арендт, заключающееся в способно-

сти вызывать «метафизический ужас». По мнению А. Маслакова, невосполнимая потеря неизбежна при рассмотрении тоталитаризма силами политологии: стоит определить феномен в привычных для данной «позитивной» дисциплины терминах партийной диктатуры, засилья идеологии, погрузиться в перечисление институциональных особенностей, поставить в общий сравнительный ряд с другими формами государственного устройства — и тоталитаризм начинает вызывать не более, чем «этимологический интерес» [1, с. 221].

Познанию тоталитаризма благоприятствует нехарактерная для общественных наук операция выведения из общего ряда. Избыточность сравнений, за неимением фактического общего, распыляет искомую сущность. Катастрофичность природы должна быть подчеркнута соответствующей объекту «сольной» конфигурацией рассуждений. К сожалению, о тоталитаризме нередко говорится в общем русле привычной путаницы политических терминов, тогда как экстраординарный антигуманный характер выводит феномен за рамки такого дискурса.

Видимо, по той же причине способности к передаче пресловутой эмоции «ужаса» убедительно представлять тоталитарную тему в состоянии только люди, непосредственно пережившие эту трагедию. Приблизиться к пониманию тоталитаризма удастся исключительно при обращении к текстам немецких и отечественных авторов-очевидцев, которые выделяются на фоне мирового обсуждения, позволяющего себе руководствоваться весьма отстраненными и формальными подходами «чистой» социологии и политологии. Неслучайно наиболее веское слово было сказано не-социологами — учеными франкфуртской школы социальных исследований Х. Арендт, Э. Фроммом, Г. Маркузе. Метод франкфуртской школы можно назвать *актуализированным философским дискурсом с элементами культурологии и социальной психологии*, что обусловлено особенностями изучаемого объекта.

Выдающиеся мыслители приходят к выводу о том, что тоталитаризм — *духовная трагедия народа*: «На первых порах многие успокаивали себя мыслью, что победы авторитарных систем обусловлены... тем, что итальянский и германский народы прожили в демократических условиях слишком недолгий срок и поэтому не достигли политической зрелости, или что люди вроде Гитлера якобы захватили власть над государственным аппаратом лишь при помощи вероломства и мошенничества, что они и их подручные правят, опираясь на одно лишь грубое насилие, а весь народ является беспомощной жертвой... За годы, прошедшие со времени победы фашистских режимов, ошибочность этих точек зрения стала очевидной. Нам пришлось признать, что в Германии миллионы людей отказались от своей свободы с таким же пылом, с каким их отцы боролись за нее... Мы

поняли, что кризис демократии не является сугубо итальянской или германской проблемой, что он угрожает каждому современному государству... “Опасность не в том, что существуют другие тоталитарные государства — опасность в наших собственных личностных установках... в психике современного человека... *Поле боя находится здесь, в нас самих*” (курсив наш. — А. Ф.) [3, с. 8–9]. Мысль, уводящая от политики в культуру и развитие личности, многократно поддержана свидетелями: «Когда мы... старались расшифровать постигшую всех нас беду, но не могли найти подходящего кода; сумма страданий была слишком велика, чтобы взыскать ее с тех немногих, *кого явно* (курсив наш. — А. Ф.) можно было назвать виновными, получался *остаток* (курсив наш. — А. Ф.) — он и по сей день еще не поделен» [4, с. 17], — для Г. Белля также очевидно, что «остаток» распределяется на всю культуру и внутренний мир каждого члена общества в отдельности. В таком случае понятие о тоталитаризме неуловимо терминологической сетью социальных наук, в инструментарий которых не входят категории души, внутреннего мира человека, добра и зла, жизни и смерти.

Именно перечисленные сущности оказываются активно востребованы при изучении тоталитаризма, описать который другими способами не удастся. Как уже отмечалось, «для понимания тоталитаризма необходимо *“думать об ужасах”*» [5, с. 572]. У Х. Арендт сказано именно об «ужасах» — не о «монополии на власть», «подконтрольных организациях», «широкой народной мобилизации», «радикальном преобразовании общества» [6, с. 158–159], которые по отдельности или в совокупности ужаса не вызывают и тем не менее значатся решающими компонентами безнадежно рациональных для познания тоталитаризма социологических и политологических определений. Некоторые современные политологические позиции настолько «позитивны», что полностью не замечают насильственный компонент, разворачиваясь всецело в понятиях «мировой гегемонии», что превращает их в апологетические концепции тоталитаризма. Разумеется, для столь односторонних концепций выделение тоталитаризма в отдельный политический режим «научно несостоятельно» [7, с. 101].

ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТОТАЛИТАРИЗМА

Как становятся возможны неопишуемые ужасы сатанинского «тоталитарного ада» — где даже понятие об убийстве теряет смысл, ибо это уже массовое производство трупов, — объясняет

Х. Арендт. Глубинная онтологическая и единственно возможная причина открывается в качестве тоталитарного человека. Для Х. Арендт тоталитаризм — общество «равно *лишних людей*»: «Операторы этой системы верят в собственную ненужность, как и в ненужность всех остальных, и все тоталитарные убийцы тем более опасны, что их не волнует, *живы они сами или мертвы* (курсив наш. — А. Ф.), жили ли они вообще или вовсе не рождались» [5, с. 595]. Исследователь заостряет внимание на исчезновении личности, технологиях вытравливания души, приводящих к главному — феномену «*неодушевленного человека*». Ужас безжалостно парализует в человеке все, кроме простейших рефлекторных реакций, — такое существо «уже невозможно психологически понять», личность и характер разрушаются «более радикально, чем при психической болезни». Пережить тоталитаризм и вернуться в «понятный человеческий мир», по Х. Арендт, означает не меньше, чем «восстать из мертвых», это подобно «воскресению Лазаря» [5, с. 572].

Результатом тоталитарной обработки становятся два в равной степени бездушных человекообразных существа: приученный к насилию экзекутор и застывшая на пороге смерти жертва, осто́в человека, «доходяга», по удачному наименованию А.И. Солженицына. Дальнейшие ужасы «радикального зла», где «человек может осуществить адские фантазии без того, чтобы небеса опустились на землю и земля разверзлась» [5, с. 579], проистекают из специфики данных личностных типов, точнее, обозначенных процессов потери личности, отражающих феномен приспособленного для реальности концентрационных лагерей тоталитарного человека.

Опыт тоталитаризма, недоступный для понимания даже психологией, априори, в силу вопиющей *иррациональности* пенитенциарного общества, не может быть описан социологией или политологией, оставляя нам философский, культурологический анализ, а также художественное осмысление. Характерно, что в трудах исследователей франкфуртской школы обычны ссылки на образы Ф. Кафки, Ф.М. Достоевского [3, с. 132, 150] и др. Более того, не находя научных терминов — так как тоталитаризм отнюдь не играет по политическим правилам — сами исследователи нередко уподобляются писателям, вынужденные говорить о «чудовище, пожирающем собственных детей» [5, с. 409, 567], чтобы хоть что-то объяснить.

Интересно, что вышеописанная потеря личности и ценности жизни, ведущая к ужасам тоталитарного насилия, неизменно сопровождается картинами разрушения культуры. Сложно найти альтернативный насилию интерес в обществе, где крылатой фразой становится: «Когда я слышу слово культура — я хватаюсь за мой револьвер», где поэты декламируют отвращение к «хламу культуры»,

призывают «вас — варвары, скифы, негры, индейцы — ее растоптать» [цит. по: 5, с. 435–436]. При разрушении высокой культуры надо иметь в виду, что на ее руинах предпочтительнее полного «ничто» окажется для социума соблазн насилия — простейшая альтернатива культуре. История тоталитаризма дает нам опыт достижения отметки культурного нуля, после чего выбор обществом насильственной парадигмы как альтернативы пустоте происходит с относительной легкостью. Принимая во внимание уроки истории, можно утверждать, что культура — единственное, что отделяет человека от насилия, являющегося наиболее очевидным из «дешевых» способов заполнения культурного вакуума.

На материале фундаментального труда Х. Арендт «Истоки тоталитаризма» (1951) мы приходим к философско-культурологическому определению, альтернативному относительно не выдерживающих критики социологических и политологических дефиниций и насущно необходимому для продолжения конструктивного исследования тоталитаризма. Тоталитаризм — крайняя антигуманная, противочеловеческая форма власти, основанная на беспрецедентном насилии, при которой фактической целью становится не служение общественным нуждам, но максимальная мера власти, достигаемая полным, тотальным *уничтожением личности* (альтернативного субъекта), включая масштабное разрушение культуры, общественных механизмов, нарушение любых человеческих связей. Апогеем тоталитаризма является общество концентрационных лагерей, феномен «неодушевленного человека», физическая ликвидация людей как повседневная норма. Тоталитаризм, по Х. Арендт, — процесс всемерного совокупного подавления личности, имеющий в основе механизмы психофизического социального воздействия. Это культурная, духовная катастрофа общества и личности. От форм авторитаризма отличается степенью подавления человека, а также «нигилизмом», «безумием», «иррациональностью», «бесструктурностью», отсутствием осмысленной управленческой, утилитарной, хозяйственной направленности, программ и целей.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ ДИСЦИПЛИН

Согласно систематизации, предложенной А.С. Маслаковым, авторы франкфуртской школы разделяются на собственно философов (Х. Арендт) и, с другой стороны, менее компетентных психоаналитиков, культурологов (Э. Фромм,

Г. Маркузе), позволяющих себе путать тоталитаризм с авторитаризмом и массовым обществом [1, с. 222; 8, с. 103]. Но для нас франкфуртская школа едина в более широком смысле оппозиционности структурно-институциональному подходу, искажа-

При разрушении высокой культуры на ее руинах предпочтительнее полного «ничто» окажется для социума соблазн насилия — простейшая альтернатива культуре.

ющему суть феномена гораздо значительнее, нежели самые существенные ошибки франкфуртцев.

Г. Маркузе в своем центральном исследовании «Разум и революция» (1941) обосновывает важнейшие характеристики тоталитаризма, такие как иррациональность, безумие, отсутствие программ, спонтанность, непредсказуемость, неосмысленное движение. Внимание сосредоточено на очевидном разрушении культуры рационализма, подмене принципа «*cogito, ergo sum*» странной установкой «что действительно — разумно». Решающим фактором, ведущим к безысходности тоталитаризма, исследователю видится блокировка механизма познания посредством культа наличествующей действительности, когда разум начинает ошибочно отождествляться с реальностью. Теория и всякая интеллектуальная деятельность теряют опору в абсолютном и обретают признак утилитарной изменчивости. Всякая идея отвергается, если тотчас не перерастает в практику: «Верность всякой истине, лежащей за пределами практических целей или превосходящей их, объявляется бессмысленной...» [9, с. 513]. Посредством изменения парадигмы мышления замыкается узкий круг насильственной власти: «Факт грубой власти становится настоящим богом эпохи, и, по мере того, как эта власть возрастает, капитуляция мысли перед фактом становится все более очевидной» [9, с. 508], — порочный круг отсутствия критического осмысления легко перерастает в восходящую спираль насилия. Культурология Г. Маркузе описывает тоталитаризм как подавление разумного начала с вытекающим отсюда комплексом дальнейших отрицательных последствий.

Идеи Э. Фромма усиливают персоналистический аспект теории франкфуртской школы. Фигура тоталитарного человека получает обоснование в психологии садомазохизма и историческую преемственность в образах обделенного культурой мелкого лавочника и негативно настроенного правоверного лютеранина [3, с. 76–101, 141–160,

205, 265]. Персоналистические находки органично вплетаются в общую теоретическую канву, претендуя на роль главного «источка» — тоталитаризм перестает восприниматься сугубо государственным феноменом. Э. Фромм убедительно доказывает, что в иной семье, рабочем или учебном коллективе, любовных отношениях можно испытать настоящий тоталитаризм. Самоцелью в межличностных ситуациях, как и политических, является комплексное подавление личности ближнего, помноженное на власть и безнаказанность (индивид является родителем, родственником, начальником), ведущее к глубокому психофизическому нездоровью, при отсутствии рациональных созидательных мотивов. Сам факт того, что проблема тоталитаризма может быть рассмотрена с выходом на другие уровни человеческих взаимоотношений (специфическое наполнение при этом до определенной степени сохраняется), в очередной раз выводит обсуждение за пределы политологического дискурса. Понятие тоталитаризма не уместается в определение разновидности государственного строя, прежде всего, за счет наличия необходимых для его понимания культурных и личностно-психологических расширений.

В высшей степени совместимы с выводами ученых франкфуртского института достижения отечественной мысли. Объединенные общей бедой очевидцы солидарны: «Архипелаг ГУЛАГ» А.И. Солженицына отражается в «Истоках тоталитаризма» Х. Арендт. Аналитика сосредоточена вокруг таких основ, как постоянный *страх*, нагнетаемое чувство *вины*, «*ложь* как форма существования», «*культ двуличности*», отсутствие всякого *права*, всеобщее *незнание* (созвучно культурологии Г. Маркузе), *скрытность*, *недоверчивость*, *стучачество*, *предательство* (сводимы к категориям «атомарности» и «отчуждения» франкфуртской школы), что в комплексе ведет к венчающим систему феноменам дикой *жестокости* с одной стороны и *рабской* психологии с другой (напоминает психоаналитическую дихотомию Э. Фромма) [10, т. 6, с. 395–407]. Не случайно официально признано только два исторических примера тоталитаризма — нацизм и сталинизм, обладающие общей сущностью. Впрочем, для большинства современных политологов и социологов, не замечающих глубины обоснования данного решения, нацизм и сталинизм фигурируют лишь «в узком смысле» [6, с. 179–180]. Полные необъяснимого спокойствия, такие исследователи пишут о том, что «впоследствии появились новые тоталитаризмы со своим неповторимым своеобразием и могут появиться в будущем», рассуждают о режиме сегодняшнего Вьетнама — так называемом «тоталитаризме с элементами политической, экономической и духовной свободы» [11, с. 57].

Видимо, вопрос тоталитаризма — не первое и не последнее противоречие. Впору говорить о конфликте дисциплин, приходящих не к взаимодополняющим, но взаимоисключающим выводам. Среди наиболее острых суждений, критикующих формальность подхода «самых передовых» социальных наук, можно привести обвинение в «готовности служить без разбора подонкам и героям» [12, с. 28] под прикрытием «нейтрального» исследования, прозвучавшее от Б. Капустина как реакция на возможность отнесения нацистского переворота к понятию «революция» с точки зрения социологии. По мнению Б. Капустина, подходы «развитых» социальных наук склонны к искусственному подведению под «общие понятия» в рамках своеобразной «индустрии», погони за «научной эффективностью», осуществляемой в обход понимания элементарных онтологических принципов «природы» тех или иных феноменов, «давным-давно известных» философии. Пропасть между дисциплинами на данный момент достигает масштабов затруднительности составления тематических сборников гуманитарных наук, превращая такую деятельность в настоящее редакторское искусство [12, с. 24–28]. Тенденцию движения научного сообщества к социологии для решения любых гуманитарных задач критиковал еще Г. Маркузе в связи с тем, что социология принципиально имеет дело с данностью факта и обречена на отсутствие «критического заряда», «негативности», «диалектичности», на замкнутость в самой себе, в результате чего в своем актуализме опасно приближается к нацизму. Уже оглавление книги «Разум и революция» дает понять, что манера мышления социологии для Г. Маркузе является чуть ли не последней предтоталитарной стадией¹.

В большинстве случаев претензии философов на доминирование в области рассмотрения тоталитаризма выглядят обоснованно, но иногда в выражениях представителей «матери всех наук» присутствует градус снобизма. Так А.С. Маслаков утверждает, что проблема тоталитаризма является «чисто философской» [1, с. 230]. Мнение подкреплено тем, что тоталитаризм затрагивает не столько общество и способ функционирования его институтов, сколько технику и практику самого мышления. Но главным аргументом в пользу того, что тоталитаризм должен «занимать» именно философски оформленный рассудок, становится исторический факт уничтожения дисциплины тоталитарными

¹ Содержание [9] построено по принципу нарастания градуса «вредоносности» тех или иных общественных теорий и их приближения к фашизму. Таким образом, завершающими разделами являются: «Позитивная философия общества: Огюст Конт»; «Позитивная философия государства: Фридрих Юлиус Шталь»; «Переход диалектики в социологию: Лоренц Штейн».

режимами, позиционирование тоталитаризма как буквального «конца» философии. По А.С. Маслакову, философия уникальна тем, что призвана познать в тоталитаризме свое «абсолютно иное». На самом деле, если так ставить вопрос, тоталитаризм обязан быть крайне интересен целому ряду наук, среди которых в числе первых окажутся история, литература, культурология, психология, юриспруденция, также искупившие право на участие уничтожением своего предмета. Зачастую перечисленные гуманитарные науки рассматривают тоталитаризм с тех же позиций (типичным литературоведческим заголовком является, например: «Жестокость и насилие как характерные признаки тоталитаризма в романе А.И. Солженицына “Красное колесо”» [13, с. 66]), — теория тоталитаризма получает дополнительные источники подтверждения, не вступая в противоречие, что представляется всецело положительным воздействием на общую ситуацию. Надо заметить, в другом месте А.С. Маслаков признает наличие «сложившейся традиции» рассмотрения тоталитаризма в литературе, но не связывает надежд с культурологией, причисляя ее, наравне с политологией, социологией, психоанализом, к разряду дисциплин, в которых тоталитаризм «не имеет своего лица» [1, с. 222].

Как бы то ни было, необходимо соблюдение императива соответствия методов объекту. Напомним некоторые характеристики изучаемой тоталитарной действительности: «Чтобы иметь успех, ложь должна быть чудовищной» [5, с. 570–571], — провозглашает фюрер, лидер государства. Обращают на себя внимание свидетельства «преступности» власти, позволяющей уничтожать улики. Высказано предостережение о неприменимости мерок обычного суждения, ибо «безмерность преступлений» гарантирует то, что убийцам «поверят скорее, чем жертвам, говорящим правду». Исследователь тоталитаризма должен понимать, что злодеяния невероятного размаха делают любое наказание или квалификацию, предусмотренную правовой системой, «неадекватной и абсурдной» [5, с. 570]. Тоталитаризм принципиально не поддается сколько-нибудь формальному исследованию — типичной иллюстрацией является нерешенность проблемы с позиций социологии². Любые закономерности, выявляемые структурно-институциональным ракурсом, рассыпаются при столкновении с живой эмпирической действительностью, оказываясь «фасадными». Достаточно вспомнить цену Веймарской конституции при нацизме [5, с. 599], сталинской конституции 1936 года или предста-

вить себе действующий уголовный кодекс, который никто «в глаза не видал, в руках не держал, не мог купить, достать и даже спросить» [10, т. 5, с. 93–94]. Можно утверждать, что восстановление тоталитарной эпохи возможно на основе редких мемуарных или художественных источников, внеположных тоталитарному феномену, не являющихся социологическими в силу своей уникальности и «субъективности». В обстоятельствах «полностью фиктивного мира» [5, с. 508] стоит применить принцип относительности: очевидна большая объективность «субъективных» материалов по отношению к свидетельствам основанной на лжи действительности, где субъекты невозможны вообще. Данную специфику остро восприняли авторы художественных текстов, изображая в своих произведениях фантомность «Зазеркалья» [14, с. 434] как основу тоталитарного бытия.

В заключение перечислим основные выводы. Исследование показало, что используемые сегодня в науке понятия о тоталитаризме имеют недопустимо мало общего с аутентичными компетентными источниками. Это объясняется невозможностью выхода за рамки рационалистической парадигмы в иную реальность, где целиком действует тоталитаризм — дисциплина и объект изучения оказываются в разных плоскостях. Структурно-институциональные методы воспринимают только лежащую на поверхности систему рационализаций, принимая их за основу, что приводит к комплексным заблуждениям. Тоталитаризм всегда касается личности и деформации культуры, поэтому феномен невозможно объяснить внутри политологического дискурса из социологических оснований. Успешное изучение предполагает активное использование философского и культурологического анализа, внимания к текстам художественной литературы, вкупе с максимальной приближенностью к слову очевидца как отражение уникальности рассматриваемого феномена.

Список источников

1. Маслаков А.С. Тоталитаризм как проблема социальной философии // Наука и общество в эпоху технологий и коммуникаций : материалы международной научно-практической конференции, 3 дек. 2015 г. Москва : Моск. ун-т им. С.Ю. Витте, 2016. С. 218–231.
2. Иванов В. Формы правления и политического режима. В поисках нового содержания // Логос. 2008. № 6. С. 121–155.
3. Фромм Э. Бегство от свободы. Москва : АСТ МОСКВА, 2009. 284 с.
4. Бёль Г. О самом себе // О самом себе ; Где ты был, Адам? ; Рассказы ; Бильярд в половине десятого ; Глазами клоуна ; Письмо моим сыновьям, или Четыре велосипеда : [пер. с нем.]. Москва : Пушкин. б-ка : АСТ, 2004. С. 15–17. (Золотой фонд мировой классики).

² Передать степень растерянности может фраза: «Но только в Германии и Италии фашизм вырос в полноценный режим, и объяснения этого социальные науки пока не дали, хотя, возможно, здесь лучше говорить об исторической случайности» (курсив наш. — А. Ф.) [6, с. 165].

5. Арендт Х. Истоки тоталитаризма. Москва : ЦентрКом, 1996. 672 с.
6. Брахет-Маркес В. Недемократическая политика в XX веке и далее // Логос. 2008. № 6. С. 156 — 190.
7. Чернов А.В. Двойственность понятия «тоталитаризм»: от тотальной диктатуры к тотальному единству // Вестник Северо-Осетинского государственного университета им. К.Л. Хетагурова. 2016. № 3. С. 101—105.
8. Рогулёва А.С. «Тоталитаризм» как термин гуманитарных наук // Вестник Московского университета. 2012. № 4. С. 100—105. (Серия 19. Лингвистика и международная коммуникация).
9. Маркузе Г. Разум и революция. Гегель и становление социальной теории. Санкт-Петербург, 2000. 540 с.
10. Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ // Малое собрание сочинений : в 7 т. Москва : ИНКОМ НВ, 1991. Т. 5. 541 с. ; Т. 6. 574 с.
11. Карпов А.А. Современный тоталитаризм и его разновидности // Ленинградский юридический журнал. 2016. № 1. С. 52—58.
12. Капустин Б. О предмете и употреблении понятия «революция» // Логос. 2008. № 6. С. 3—47.
13. Хусиханов А.М. Жестокость и насилие как характерные признаки тоталитаризма в романе А.И. Солженицына «Красное колесо» // Знание. 2017. № 3—2 (43). С. 66—72. [Киев : Serenity-Group].
14. Домбровский Ю.О. Факультет ненужных вещей // Хранитель древности. Факультет ненужных вещей : романы. Москва : Эксмо, 2005. 736 с.

THE PHENOMENON OF TOTALITARIANISM: THE DISCOURSE ON METHODOLOGY AND ESSENCE

ALEXANDRA S. FISTIK

Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82, Vernadskogo Av., Moscow, 119571, Russia
Lomonosov Moscow State University, 31, Building 1, Lomonosovsky Av., Moscow, 119192, Russia
E-mail: asrog@inbox.ru

Abstract. *The unformed term “totalitarianism” is a serious problem for researchers. The article raises the question about the reasons behind the lack of clarity in the definition, and attempts to discover the recipe for the renewal of a constructive discussion. The basic point seems to be the mismatch between the methodology of social sciences and the object of study. The aggravating factor is the numerous inconsistencies in the available body of evidence relating to the totalitarian era, which makes sociological methods and statistical techniques inapplicable. The dominant current presentation of totalitarianism is based on the structural and institutional approaches of political science and sociology, being thus just a rationalization of the totalitarian actuality, in need of considerable revision and correction. Many solutions, crucial for gaining an adequate perception of the complex social and cultural phenomenon “totalitarianism”, have been already made available in humanities or are potentially contained in their approaches. In the course of analyzing the special features of the phenomenon under investigation, the author comes to the conclusion that clear understanding of the concept of “totalitarianism” is impossible without calling for the notions of “personality”,*

“inner self”, “soul”, “psyche”, “good and evil”, “living and dead”, “culture”. The article establishes the importance of totalitarianism’s examination within the philosophic, cultural, literary and psychological discourses at the current stage of the term development. The expected positive contribution of the article to the subject matter may be gradual evolution of the interdisciplinary view on totalitarianism into the condition of non-contradiction, as well as bridging the growing gap separating from the eyewitness testimony of the era.

Key words: totalitarianism, state typology, personality typology, totalitarian personality, methodology of social sciences, the Frankfurt School, H. Arendt, H. Marcuse, E. Fromm.

Citation: Fistik A.S. The Phenomenon of Totalitarianism: The Discourse on Methodology and Essence, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 474—481. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-474-481.

References

1. Maslakov A.S. Totalitarizm kak problema sotsial’noi filosofii [Totalitarianism as a Problem of Social Philosophy], *Nauka i obshchestvo v epokhu tekhnologii i kommunikatsii. Materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii 03 dek. 2015* [Science and Society in the Era of Technology and Communications. The Proceedings of the International Scientific and Practical Conference of 03 Dec. 2015], Moscow, Moskovskii Universitet im. S.Yu. Vitte Publ., 2016, pp. 218—231.
2. Ivanov V. Formy pravleniya i politicheskogo rezhima. V poiskakh novogo soderzhaniya [The Forms of Government and Political Regime. In Search of New Content], *Logos*, 2008, no. 6, pp. 121—155.
3. Fromm E. *Escape from Freedom*. Moscow, AST MOSKVA Publ., 2009, 284 p. (in Russ.).
4. Böll H. Über mich selbst [About Myself], *Zolotoi fond mirovoi klassiki* [The Golden Collection of World Clas-

- sics]. Moscow, Pushkinskaya Biblioteka Publ., AST Publ., 2004, pp. 15–17 (in Russ.).
5. Arendt H. *The Origins of Totalitarianism*. Moscow, Tsentr-Kom Publ., 1996, 672 p. (in Russ.).
 6. Brachet-Marquez V. Undemocratic Politics in the Twentieth Century and Beyond, *Logos*, 2008, no. 6, pp. 156–190 (in Russ.).
 7. Chernov A.V. Dvoistvennost' ponyatiya "totalitarizm": ot total'noi diktatury k total'nomu edinstvu [Dual Interpretation of the Totalitarianism: from the Total Dictatorship to the Total Unity], *Vestnik Severo-Osetinskogo gosudarstvennogo universiteta im. K.L. Khetagurova* [Bulletin of the K.L. Khetagurov North Ossetian State University], 2016, pp. 101–105.
 8. Roguleva A.S. „Totalitarizm“ kak termin gumanitarnykh nauk [“Totalitarianism” as a Term Used in Humanities], *Vestnik Moskovskogo universiteta, Seriya 19, lingvistika i mezhdunarodnaya kommunikatsiya* [Moscow State University Bulletin, Series 19, Linguistics and Intercultural Communication], 2012, no. 4, pp. 100–105.
 9. Marcuse H. *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory*. St. Petersburg, 2000, 540 p. (in Russ.).
 10. Solzhenitsyn A. Arkhipelag GULAG [The Gulag Archipelago], *Maloe sobranie sochinenii* [Collected Works]. Moscow, INKOM NV Publ., 1991, vol. 5, 541 p., vol. 6, 574 p.
 11. Karpov A.A. Sovremennyy totalitarizm i ego raznovidnosti [Modern Totalitarianism and its Versions], *Leningradskii yuridicheskii zhurnal* [Leningrad Legal Journal], 2016, pp. 52–58.
 12. Kapustin B. O predmete i upotrebleniyakh ponyatiya "revolyutsiya" [About the Subject and Usages of the "Revolution" Concept], *Logos*, 2008, no. 6, pp. 3–47.
 13. Khusikhanov A.M. Zhestokost' i nasilie kak kharakternye priznaki totalitarizma v romane A.I. Solzhenitsyna "Krasnoe koleso" [Cruelty and Violence as Characteristic Signs of Totalitarianism in the Novel by A.I. Solzhenitsyn "The Red Wheel"], *Znanie* [Knowledge], Kiev, 2017, no. 3–2 (43), pp. 66–72.
 14. Dombrovsky Yu.O. Fakul'tet nenuzhnykh veshchei [The Faculty of Useless Knowledge], *Khramitel' drevnostei. Fakul'tet nenuzhnykh veshchei: romany* [The Keeper of Antiquities. The Faculty of Useless Knowledge: Novels]. Moscow, Eksmo Publ., 2005, 736p.

НОВИНКА



Сиднева Т.Б. Эстетика. Учебник для студентов творческих вузов, обучающихся по специальностям: «музыкально-инструментальное искусство», «вокальное искусство», «дирижирование», «композиция», «музыковедение», «музыкальная звукорежиссура». Нижний Новгород : Издательство Нижегородской консерватории, 2016. 200 с.

В учебнике дано краткое изложение наиболее принципиальных тем курса эстетики. Обозначены векторы освоения дискуссионных проблем науки, предложены рекомендации по организации самостоятельной работы. Издание адресовано прежде всего студентам музыкальных вузов, поэтому при сохранении традиционной структуры курса акцент сделан на философии и эстетике музыки.

В учебник включены все необходимые для освоения эстетической науки формы работы. Проблемы эстетики изложены с разной степенью подробности: от краткой формулировки смысла вопроса — до развернутого изложения материала. Это обусловлено, во-первых, различной степенью их освещенности в литературе и, во-вторых — близостью или, наоборот, отдаленностью связи с профессиональными интересами студентов-музыкантов.

Наряду с изложением ключевых тем курса предложены варианты тестов, даны списки вопросов к зачету и экзамену, рекомендации по организации самостоятельной работы. Построение учебника предполагает путь от изучения элементарных понятий эстетики к углубленному погружению в проблематику науки с целью формирования навыков философско-эстетического мышления.

В июле 2017 г. учебник отмечен дипломом лауреата Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу 2016 г., проводимого Фондом развития отечественного образования среди преподавателей высших учебных заведений и научных сотрудников научно-исследовательских учреждений, в номинации «Гуманитарные науки».

С.А. ТРОИЦКИЙ, Н.Л. ГУЛЯЕВА

МЕТОД КАРТОГРАФИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ*

Сергей Александрович Троицкий,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Институт философии,
кафедра русской философии и культуры,
старший преподаватель
Менделеевская линия, д. 5,
Санкт-Петербург, 199034, Россия

Российская академия наук,
Социологический институт,
Центр исследования зон культурного отчуждения
и пограничья,
руководитель
7-я Красноармейская ул., д. 25/14,
Санкт-Петербург, 190005, Россия

кандидат философских наук
E-mail: sergtroy@yandex.ru

Наталья Львовна Гуляева,
Центр занятости населения Санкт-Петербурга,
отдел информационного обеспечения и связей
с общественностью,
ведущий инспектор
Каменноостровский просп., д. 64Д,
Санкт-Петербург, 197022, Россия

магистр культурологии
E-mail: natalie.leo.gulyaeva@gmail.com

Реферат. Статья посвящена методу картографирования культурных трансформаций, который возможно использовать при изучении зон культурного отчуждения и процессов, возникающих при «сломах» культурных парадигм (актуализация — деактуализация — реактуализация). Раскрывается значение терминов «актуальное», «деактуализация», «реактуализация», используемых при описании явлений культуры в рамках метода кар-

тографирования. Описан метод картографирования, который позволяет работать с конкретными фактическими данными, выстраивая их в «карту культурных трансформаций». Благодаря картографированию, внешне похожему на табулирование, появляется возможность наглядно представить критерии трансформаций при смене культурных парадигм.

Дано краткое описание использования метода картографирования в исследовании «Трансформация рекламного плаката в первые тридцать лет двадцатого века», где формирование и развитие российского рекламного плаката было представлено как развитие стилистических тенденций (парадигм), укладывающихся в схему актуализация — деактуализация — реактуализация и являющихся свидетельством смены культурных парадигм. Описан ряд процедур, используемых в рамках метода картографирования: определение периодов, в границах которых проводится исследование («доавангардный», «авангардный», «поставангардный»), отбор материала и его анализ, введение определенных критериев сравнения этапов (парадигм), табулирование результатов. Указывается на проблемные моменты, которые необходимо иметь в виду при использовании метода картографирования культурных трансформаций.

Ключевые слова: культура, культурные трансформации, культурные парадигмы, авангард.

Для цитирования: Троицкий С.А., Гуляева Н.Л. Метод картографирования культурных трансформаций.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (отделение общественных и гуманитарных наук) в рамках исследовательского проекта № 16-03-00442 «Терминологический аппарат и методология исследования зон культурного отчуждения».

ций // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 482–488. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-482-488.

Работы в рамках проекта по исследованию зон культурного отчуждения и пограничья, начатые в 2013 г., привели к полному отказу от установки на прогрессистский подход к истории культуры. Предположение о необходимости соответствующего терминологического аппарата, в рамках которого происходит отказ от описания культурогенеза как линейного качественного улучшения исходного состояния, привело к тому, что было предложено описывать любое явление культуры во временном измерении через нейтральное обозначение форм-стадий: «актуальное», «деактуализация», «реактуализация» [1–3]. При этом важным свойством реактуализации является формальное и декларируемое возвращение к тому содержанию, которое было до деактуализации (вытеснения в зоны культурного отчуждения, маргиналии культуры), но фактически в условиях изменившейся культурной среды (в изменившемся контексте) создается новая система культурных связей данного явления с контекстом, а следовательно, и само явление представляет собой «не-повтор» предыдущего состояния. Другими словами, реактуализованное не тождественно актуальному до деактуализации, но имеет его формальные черты. В этом смысле любое культурное явление на любой исторической ступени может быть рассмотрено при помощи данной схемы.

Деактуализация — «намеренное вытеснение из актуального культурного пространства за границы официальной культуры, т. е. лишение того или иного явления возможности трансляции своего “образа”» [1, с. 71]. При этом вытесняется не только один элемент культуры, но и все, что к нему отсылало или указывало. Процесс деактуализации в культуре вынуждает систему перенастраиваться в соответствии с существующей ситуацией. Для таких перенастроек требуется малое количество времени, но его хватает, чтобы были потеряны культурные смыслы. Следует отметить, что культура не восстанавливается в исходном виде, вернуться к утраченной форме невозможно.

Реактуализованное имеет многие черты вытесненных культурных кодов, но условия, в которых происходит возврат, изменились, что приводит к созданию новых форм культуры, только частично совпадающих с «восстановленной культурой». Реакту-

ализованное является лишь «припоминанием», места для восстановленных элементов нет — его занял уже новый опыт культурных стереотипов. Происходит перераспределение функций внутри системы, создание нового культурного кода. В то же время следует рассматривать процессы «деактуализации» и «реактуализации» как движущую силу культуры.

Любое наделение изменений качественными (прогрессивными) описаниями есть огрубление культурогенезисной исследовательской оптики, поскольку включает в себя гораздо более общую трактовку. Это как с микроскопами разного увеличения: наиболее усиливающий не чувствителен к крупным изменениям, но позволяет отметить мельчайшие движения, и наоборот, менее чувствительный позволяет зафиксировать субъекта этих изменений, но не сами изменения. Оба уровня методологической абстракции одинаково важны, но акцентируются на разных описательных уровнях.

Итак, с помощью актуализации явление вводится в состав (структуру, систему) поля культуры, определенные изменения среды приводят к деактуализации (вытеснению, запрету, маргинализации), однако через какое-то время деактуализованное явление, опять же под воздействием изменений среды, снова оказывается востребовано, что приводит к реактуализации. Такая схема удобна для восстановления исходного состояния (содержания) и/или позволяет прогнозировать изменения, поэтому существенное значение играет то, что рассматривается как актуальное, что как деактуализованное (т. е. что же вытесняется и/или чем вытесняется), а что как реактуализованное. Одно и то же состояние может быть рассмотрено по-разному, но в каждом из этих случаев исследовательские задачи будут меняться,

Культура не восстанавливается в исходном виде, вернуться к утраченной форме невозможно.

поэтому и интерпретация в каждом случае будет тоже различна.

Особо уточним, что, во-первых, каждая из этих форм является лишь результатом исследовательского моделирования; во-вторых, культура понимается нами как постоянно сохраняющая «резервные копии» информационная среда, в которой эти копии участвуют в культурной жизни наравне с «оригиналом», т. е. теория симулякров кажется нам наиболее адекватным инструментом описания культурной реальности, независимо от историче-

ского периода (симулякрный характер культуры полагается нами не только в отношении к современности). Таким образом, существующие копии по статусу не уступают другим копиям и оригиналам. Разобраться и найти «оригиналы» не представляется возможным, да такой задачи и не стоит вне генетического исследования культуры. Важно, что даже запрещенное, вытесненное, маргинализованное копируется и присутствует в качестве «меток», «следов», «ярлыков» в языке, образах, символах и т. д.

КАРТОГРАФИРОВАНИЕ КАК МЕТОД

Описанное методологическое клише позволяет работать с результатами интерпретации, но оно абсолютно глухо к конкретному материалу. Для того чтобы анализ выстраивать все-таки относительно конкретных фактических данных, обратимся к техническому приему картографирования, т. е. составлению карты трансформаций. Карты, которые имеются в виду при наименовании метода, не относятся к географическим, они больше, как кажется, должны напоминать уже ушедшие в прошлое перфокарты. Картографирование данных позволяет представить переменные в сравнении на разных стадиях, использовать несколько критериев одновременно, а самое главное — добиться наглядности.

Картографирование как способ наглядного представления данных кажется наиболее подходящим в качестве технического метода первичной обработки и фиксации информации, внешне похожий на табулирование. Именно в качестве такого технического средства он активно использовался при изучении маркеров повседневности, которое проводилось на примере литературного памятника «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина [4; 5]. Исследователи (И.П. Бусуркина, Д.А. Вербин, В.О. Просыпкина и др.) анализировали повседневность автора (не нарратора), маркеры которой присутствуют в тексте, т. е. анализ проводился в отношении реального опыта реального человека, который оказывается скрыт за масками повествователя, пишущего историю путешествия, образованного представителя русского общества XVIII в., и другими, вследствие чего в зону умолчания был вытеснен этот реальный опыт и заменен культурными клише (литературные описательные штампы, культурная репутация). Задачей было вернуть в дискурсивное поле вытесненный опыт. Картографирование здесь представляло собой фиксацию всех проявлений по выбранному одному конкретному каналу восприятия реальности. Например, слу-

ховой канал давал автору информацию о звуках, которые встраивались в текст, а также был основанием для формирования определенных штампов восприятия.

Как выстраивается карта? В ней исследователь фиксирует все описания и упоминания звуковых проявлений окружающей нарратора реальности, сводит все данные в таблицу (конкретное упоминание или описание, условия его появления в тексте, т. е. конкретный контекст). С помощью этой таблицы делается карта, в которой отражается влияние описаний на формирование культурной репутации места появления звука, на формирование авторских и общелитературных клише или следование им, на нарративную функциональность этих описаний или упоминаний, а также на то, насколько появление их в тексте оказывается результатом описания конкретного опыта автора-человека или выдумки рассказчика. Составленная карта позволяет выстраивать материал, определенным образом его интерпретировать. Таким образом, метод картографирования в описанном исследовании является не целью, а инструментом.

ПРОЦЕДУРЫ В РАМКАХ РЕАЛИЗАЦИИ МЕТОДА КАРТОГРАФИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ

Однако для изучения культурных трансформаций метод картографирования может быть также целью или способом представления результатов исследования, подтверждения или опровержения рабочей гипотезы. В качестве примера такого применения метода картографирования можно привести исследование «Трансформация рекламного плаката в России в первые тридцать лет двадцатого века» [6], где формирование и развитие российского рекламного плаката было представлено как развитие стилистических тенденций (парадигм), укладывающихся в схему актуализация — деактуализация — реактуализация. При этом основной интерес был сосредоточен на поиске закономерностей при смене культурных парадигм и к возникающим при смене парадигм моментам «сломов культуры».

На примере развертывания исследования можно проследить основные процедуры реализации метода картографирования. Рабочая гипотеза, сформулированная в работе, позволила задать количественные и качественные параметры, а также способ представления результатов проверки рабочей гипотезы. Так, в основу гипотезы было

положено различие стилистических особенностей рекламных плакатов определенных периодов. В качестве таких периодов были предложены условно названные доавангардный, авангардный и поставангардный. Авангардный этап, обусловленный заметными стилистическими особенностями, фактически вытеснившими предыдущие стилистические черты, взят был в качестве исходного для более четкого разграничения изменений парадигм. Такое акцентирование позволяет привести особенности к определенному техническому единству, в соответствии с которым возможно интерпретировать материал. Другими словами, с помощью такого введения единого центра ретроспекции есть возможность технически не привязывать интерпретацию к цели (третьему этапу) и к археологическим или генетическим источникам (первому этапу), а сосредоточиться собственно на трансформациях (т. е. точках «словом»). Говоря об изменениях культуры в первое тридцатилетие XX в., можно отметить как минимум две смены культурных парадигм, которые нашли свое отражение в различных практиках (литературе, живописи, музыке и др.).

Первая смена установившихся форм, принципов, системы взаимоотношений, а следовательно, и культурных образцов произошла в 1910-е гг., когда авангард стал главенствующим течением.

Вторая смена связана с «возвращением» к «старым» формам, но при новых условиях в период новой экономической политики 1920-х годов.

Эти точки «словом» и находились в центре внимания в ходе исследования: показаны они были на материале рекламных плакатов. После первой точки «слома» (первой трансформации) парадигмы формируется авангардный этап, а то, что было до нее, обозначено доавангардным, после второй — послеавангардным. Таким образом, между двумя

РАБОТА С МАТЕРИАЛОМ

Второй процедурой в рамках реализации метода картографирования является отбор материала и его анализ. Приводимое в качестве примера исследование затрагивало трансформацию плаката от лубочных картинок до художественных афиш, от плакатов в неорусском стиле до плакатов конструктивизма. Были проанализированы сотни образцов плакатов, а также теоретические работы соответствующего периода, в которых каждая культурная парадигма (система стилистических особенностей) концептуализировалась.

Доавангардная культурная парадигма характеризуется интересами общества потребления, где адресатом рекламного сообщения является буржуазия, воспринимающая плакат как рекламу и одновременно культурную ценность. Перед заказчиком рекламного плаката (в данной парадигме это богатые промышленники) стоит задача продать не только товар или услугу, но и буржуазный стиль жизни. Доавангардные плакаты отличает стремление к художественности исполнения и реалистичность рекламируемого товара.

Основными принципами авангардного искусства провозглашаются отрицание традиционного, манифестация искусства, использование эпатажа для выражения идей. Потребление оказывается подчинено идее арт-воплощения. Собственно рекламные задачи вытесняются агитационными, поскольку речь идет не о потреблении, а о принадлежности к определенной категории людей, для которых потребление — лишь маркер принадлежности. Особенно это становится заметно к 1917—1918 гг., целевой аудиторией плаката становится рабочий класс, а основная его тематика — социальная. Смена культурных кодов проявляется в создании плаката, на первый план при ви-

Картографирование как способ наглядного представления данных кажется наиболее подходящим в качестве технического метода первичной обработки и фиксации информации.

этимися точками целиком оказывается именно авангардный этап, имеющий начало и конец, а потому и способный быть отправной точкой для определения характеристик сравнения его как с первым, так и последним этапом, а следовательно, и первого с последним между собой.

В случае с картографированием культурных трансформаций именно такое распределение акцентов кажется наиболее разумным.

зуализации образа выходит конструкция, монтаж. На примере трансформации плаката мы наблюдаем деактуализацию старых («буржуазных») культурных кодов, в связи с чем можно говорить о смене культурной парадигмы, о моменте «слома культуры».

В период нэпа плакатное искусство становится показателем возврата к доавангардной культурной парадигме, но реактуализированные культурные коды не в полной мере повторяют «восстановленную

культуру». Плакат возвращается к рекламированию идеалов потребления. Вновь появляются элементы доавангардного периода, при этом политическая и агитационная направленность авангарда не исчезают. Также особенностью плаката является возврат к реалистичности рекламируемого образа и художественности его исполнения, которые были основными признаками плаката доавангардного. В отличие от доавангардных плакатов заказчиком рекламы остается государство. Рекламные сообщения подчеркивают элитарность потребителя, целевой аудиторией рекламы становятся «новые буржуа». Наблюдая смену культурных кодов, можно сделать вывод о второй смене культурных парадигм, которая произошла в плакатном искусстве в период нэпа.

КРИТЕРИИ СРАВНЕНИЯ ПАРАДИГМ

Следующей процедурой исследования становится введение определенных критериев сравнения этапов (парадигм, стилистических особенностей), которые обусловлены ограничениями, заданными в предыдущих процедурах. На основе анализа трансформаций в плакатном искусстве в моменты «перелома» культуры был введен ряд критериев для исследования культурных парадигм:

- ◆ необходимость, основание для создания рекламного плаката;
- ◆ характеристика исходного сообщения (заказчик рекламного плаката);
- ◆ задачи, необходимые решить при использовании рекламного плаката;
- ◆ целевая аудитория и ее принадлежность к социальной группе;
- ◆ контекстуальные цели (скрытые идеологические цели и задачи);
- ◆ концептуальное композиционное и эстетическое решение идеи;
- ◆ изобразительные средства.

С помощью данных критериев были выявлены основные черты изменений культурных парадигм. Этап табулирования результатов оказывается завершающим. Выстроенные критерии, а также результаты сравнений, представленные в таблице, можно рассматривать как карту культурных трансформаций, которые позволяют выявлять тенденции при изучении других культурных феноменов.

Во время поставангардной культурной парадигмы происходит реактуализация культурных смыслов и форм (табл.). Реактуализированное имеет многие черты вытесненных культурных кодов, но условия, в которых происходит возврат, изменяются, что приводит к созданию новых форм, которые только частично совпадают с «восстановленной культурой».

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ (ПРОЦЕДУРНЫЕ) ПРОБЛЕМЫ

Как любая исследовательская стратегия не способна решать задачи вне научной парадигмы, в рамках которой она была создана, данный метод вряд ли может применяться вне культургенезисного подхода.

Несмотря на, казалось бы, простоту применения метода картографирования культурных трансформаций, он имеет некоторые проблемные моменты, которые необходимо иметь в виду и преодоление которых, наверное, в будущем станет результатом оттачивания метода.

Одной из главных проблем является описанная уже в теории управления инструментальная проблема, связанная с искажениями, вызванными тем, что в структуру встраивается так называемый наблюдатель состояния. Эти искажения были отмечены и в физике, и в психологии, и в социологии, и в других науках. Наблюдатель влияет на состояние структуры (среды), которое он измеряет («принцип неопределенности» В. Гейзенберга). В более общем смысле наблюдатель ожидаемыми параметрами результатов задает характер существования среды.

В нашем случае изучение культурных трансформаций осуществляет субъект, который является источником определенных предзаданных критериев сравнения культурных парадигм, и, несмотря на стремление устранить субъективный фактор в самих инструментах осуществления метода, избавиться от содержательного искажения критериев пока не представляется возможным. Поэтому, чтобы снизить количество искажений и тем самым повысить качество результатов, кажется оптимальным выдвигать максимально большое количество критериев, а также делать карты культурных трансформаций на материале близких (смежных) явлений культуры (артефактах) в те же периоды, а затем сравнивать полученные результаты. Если критерии подобраны корректно, все проверочные карты должны показывать близкий результат. Возможно, если речь идет именно о парадигмальных, а не просто художественно-стилевых трансформациях, требуется использовать при составлении карты ценностно-смысловые, мировоззренческие параметры, однако не станет ли тогда использование этих параметров, содержательных, а не формальных, предзаданием результатов, поскольку конкретный набор ценностно-смысловых, мировоззренческих характеристик является отражением определенной парадигмы, к которой принадлежит исследователь. Используя этот набор, исследователь приписывает характеристики другим исследуемым парадигмам, а следовательно, результаты исследования будут не

Таблица

Образец построения карты

Характеристика	Доавангардная культурная парадигма	Авангардная культурная парадигма	Поставангардная культурная парадигма
Характеристика исходного сообщения	Буржуазность	Антибуржуазность	Буржуазность
Целевая аудитория	Буржуазия	Пролетариат (рабочие)	Новая буржуазия (нэпманы)
Изобразительные средства	Художественность	Конструкция	Художественность
Реалистичность передачи изображения	Реалистичность образа: человек/товар	Схематичность, геометричность рисунка	Реалистичность образа: человек/товар
Заказчик	Богатые промышленники	Государство	Государство
Задача	Продать товары, блага, извлечь прибыль	Воздействие: пожертвовать, воспитать, просветить	Продать товар, услугу
Идея	Купишь — изменится образ жизни — элита общества	Пожертвуешь — сделаешь благо, принесешь пользу — патриот	Купишь — сытость — удавшаяся жизнь — элита
Функция	Удовлетворение потребности, повышение статуса	Создание общественного мнения	Создание мифа о благополучии, повышение статуса

совсем корректны, поскольку получится, что любая парадигма — разновидность той, к которой принадлежит исследователь.

Кроме того, каждая из характеристик по каждому критерию в каждый конкретный период должна быть достаточно аргументирована. Однако степень достаточности аргументации также определяет исследователь. Таким образом, честность, ответственность, добросовестность, из презумпции которых исходит научное исследование, остаются залогом точности результатов.

Список источников

1. Троицкий С.А. Проблема терминологической точности при изучении зон культурного отчуждения // Новое литературное обозрение. 2015. № 3(133). С. 71.
2. Овчинникова Е.А. Этика и идеология: сценарии взаимодействия в русской культуре (XVIII — первая половина XIX века) // Новое литературное обозрение, 2015. № 3(133). С. 76–85.
3. Троицкая А.А. Актуализация и деактуализация искусствознания: опыт института истории искусств // Новое литературное обозрение. 2015. № 3(133). С. 86–100.
4. Просыпкина В.О. Культурное пространство в контексте слуховых ощущений (на примере «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина // Вече : журнал русской философии и культуры. 2016. Вып. 28. С. 223–234.
5. Бусуркина И.П. Функция запахов в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина // Вече : журнал русской философии и культуры. 2016. Вып. 28. С. 234–249.
6. Гуляева Н.Л. Трансформация рекламного плаката в России в первые тридцать лет двадцатого века. Санкт-Петербург, 2016. 91 с.

A METHOD OF CULTURAL TRANSFORMATIONS MAPPING

SERGEY A. TROITSKY

Saint Petersburg State University, 5, Mendeleevskaya Line, Saint Petersburg, 199034, Russia
Russian Academy of Sciences, 25/14, The 7th Krasnoarmeiskaya Str., Saint Petersburg, 199034, Russia
E-mail: sergtroy@yandex.ru

NATALIA L. GULYAEVA

Saint Petersburg Job Center, 64D, Kamennostrovsky Av., Saint Petersburg, 197022, Russia
E-mail: natalie.leo.gulyaeva@gmail.com

Abstract. *The article is devoted to a method of cultural transformations mapping, which may be used in studying the zones of cultural exclusion and the processes arising on the “edges” of cultural paradigms (actualization – deactualization – reactualization). The article reveals the meaning of the terms “actual”, “deactualization”, “reactualization”, used for description of cultural phenomena within the mapping method. This method gives an opportunity to work with specific factual data, creating a “cultural transformations map”. Due to this mapping, looking similar to tabulation, it is possible to visualize the criteria of the transformations during cultural paradigms changes.*

The article provides a brief description of using the mapping method by the example of the study called “The transformation of advertising poster in the first thirty years of the twentieth century”, where the formation and development of Russian advertising poster was presented as changes in cultural paradigms fitting into the scheme of “actualization – deactualization – reactualization”. The article describes a number of procedures used in the mapping method: definition of the periods in research (“pre-avant-garde”, “avant-garde”, “post-avant-garde”), selection of the material and its analysis, introduction of certain criteria for the paradigms comparison, and tabulation of the results. The article also emphasizes the problematic points that need to be considered while using the cultural transformations mapping method.

Key words: culture, cultural transformations, cultural paradigms, avant-garde.

Citation: Troitsky S.A., Gulyaeva N.L. A Method of Cultural Transformations Mapping, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 482–488. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-482-488.

Acknowledgements

This article is written with the support of the Russian Foundation for Basic Research, project No. 16-03-00442 “The Terminology and Research Methodology of the Zones of Cultural Exclusion”.

References

1. Troitsy S.A. Problema terminologicheskoi tochnosti pri izuchenii zon kul’turnogo otchuzhdeniya [The Problem of Terminological Accuracy in Studying the Zones of Cultural Exclusion], *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2015, no. 3(133), p. 71.
2. Ovchinnikova E.A. Etika i ideologiya: stsennosti vzaimodeystviya v russkoi kul’ture (XVIII – pervaya polovina XIX veka) [Ethics and Ideology: The Scenarios of Interaction in Russian Culture (The 18th – First Half of the 19th Century)], *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2015, no. 3(133), pp. 76–85.
3. Troitskaya A.A. Aktualizatsiya i deaktualizatsiya iskusstv [Actualization and Deactualization of Art History: The Experience of the Institute of Art History], *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2015, no. 3(133), pp. 86–100.
4. Prosyapkina B.O. Kul’turnoe prostranstvo v kontekste slukhovykh oshchushchenii (na primere “Pisem russkogo puteshestvennika” N.M. Karamzina) [Cultural Space in the Context of Auditory Sensations (By the Example of N.M. Karamzin’s “Letters of a Russian Traveler”)], *Veche: zhurnal russkoi filosofii i kul’tury* [Veche: Journal of Russian Philosophy and Culture], 2016, issue 28, pp. 223–234.
5. Busurkina I.P. Funktsiya zapakhov v “Pis’makh russkogo puteshestvennika” N.M. Karamzina [The Function of Smells in N.M. Karamzin’s “Letters of a Russian Traveler”], *Veche: zhurnal russkoi filosofii i kul’tury* [Veche: Journal of Russian Philosophy and Culture], 2016, issue 28, pp. 234–249.
6. Gulyaeva N.L. Transformatsiya reklamnogo plakata v Rossii v pervye tridtsat’ let dvadtsatogo veka [The Transformation of the Advertising Poster in Russia in the First Thirty Years of the Twentieth Century]. St. Petersburg, 2016, 91 p.



06-10

СЕНТЯБРЯ 2017

ВДНХ, 75 павильон

Новый сезон
Новые книги
Любимые авторы



#mmkvya #ммквя

WWW.MIBF.INFO



ОРГАНИЗАТОР:

ГЕНЕРАЛЬНАЯ ДИРЕКЦИЯ
МЕЖДУНАРОДНЫХ КНИЖНЫХ
ВЫСТАВОК И ЯРМАРОК



Федеральное агентство
по печати и массовым
коммуникациям





ISSN 0869-608X

Библиотеко- ведение

Научно-практический журнал
о библиотечном и книжном деле
в пространстве информационной культуры

Подписной индекс по объединенному
каталогу «Пресса России» — 87322.
6 номеров в год

Научно-практический журнал
«БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ»

Включен в «Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны
быть опубликованы основные
научные результаты диссертаций
на соискание ученой степени
кандидата наук, на соискание ученой
степени доктора наук».

Выпускается с 1952 года

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5.
Российская государственная библиотека
Отдел периодических изданий
Тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 10-64.
E-mail: bvpress@rsl.ru



В РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКЕ ОТКРЫТ ДОСТУП К БАЗЕ ДАННЫХ НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ SCOPUS

В читальных залах Российской государственной библиотеки (РГБ) открыт доступ к крупнейшей в мире базе данных научного цитирования Scopus издательской корпорации Elsevier. База данных содержит наукометрическую, библиографическую и реферативную информацию по всем отраслям научного знания.

Scopus — незаменимый инструмент для удобного, быстрого и эффективного поиска научных работ, как в технических, так и гуманитарных сферах исследований; для получения релевантной научной информации и ее оценки.

База данных охватывает:

- ◆ свыше 22 тыс. научных журналов 5 тыс. научных издательств мира;
- ◆ свыше 28 млн патентов США, Европы и Японии;
- ◆ около 8 млн докладов научных конференций;
- ◆ около 145 тыс. книг и более 500 книжных серий.

Ежедневно обновляемая база данных Scopus включает информацию о статьях в журналах ведущих научных издательств мира, начиная с первого выпуска издания.

База данных Scopus во многих странах является одним из главных источников получения наукометрических данных для проведения оценочных исследований на государственном и/или корпоративном уровне. Данные по научному цитированию Scopus входят в число критериев, учитываемых в общероссийской системе оценки эффективности деятельности высших учебных заведений, научных организаций и отдельных ученых.

Несомненными преимуществами Scopus являются:

- ◆ полнота охвата и уникальная ретроспекция;
- ◆ средства наукометрического контроля плодотворности исследований, которые помогают оценивать научную эффективность деятельности авторов, организаций, отследить авторитетные журналы и направления в исследованиях;
- ◆ отсутствие эмбарго при подаче информации;
- ◆ появление многих рефератов до выхода печатного варианта и их индексация;
- ◆ удобный и простой интерфейс;
- ◆ возможность легко получить в результатах поиска детализированную картину по источникам и их количеству (количество в научных журналах, патентах, научных сайтах в Интернете), по названиям изданий, типам публикаций, авторам и соавторам, организациям, годам и так далее;
- ◆ информация обо всех имеющихся в базе данных вариантах написания названия журнала, фамилии и имени автора, названия организации;
- ◆ подробная информация о российских организациях, журналах и авторах, в частности показатели цитируемости и другое.

Адрес входа: <https://www.scopus.com/home.uri>

Квалифицированную помощь по использованию ресурса вы можете получить в залах электронных ресурсов РГБ:
Воздвиженка ул., д. 3/5, 1 подъезд, А-110, А-115
<http://www.rsl.ru/>

УДК 821.161.1.09(47)"17/18"(092)Державин Г.Р.
ББК 83.3(2=411.2)5-8Державин Г.Р., 2я01
DOI 10.25281/2072-3156-2017-14-4-490-497

А.Ю. САМАРИН

ДВА ДОКУМЕНТА- АВТОГРАФА Г.Р. ДЕРЖАВИНА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ Н.П. СМИРНОВА-СОКОЛЬСКОГО

Александр Юрьевич Самарин,
Российская государственная библиотека,
заместитель генерального директора
по научно-издательской деятельности
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

доктор исторических наук, доцент
E-mail: SamarinAY@rsl.ru

Реферат. В статье впервые публикуются два документа, являющиеся автографами великого русского поэта Г.Р. Державина. Они хранятся в отделе рукописей Российской государственной библиотеки, куда поступили в 1970 г. в составе коллекции знаменитого библиофила советского времени, артиста эстрады Н.П. Смирнова-Сокольского. Представленные документы являются частью наследия одного из классиков русской литературы, что определяет их историко-культурное значение. Первый из них — вексель на 1000 рублей, выданный Г.Р. Державиным в 1780 г. купцу Д.В. Образцову. Второй — письмо князю Алексею Борисовичу Куракину с просьбой помочь в судебном деле троюродному брату Г.Р. Державина И.Я. Блудову. В статье предложена новая датировка второго документа, по-

казано место данных материалов в изучении биографии Г.Р. Державина.

Ключевые слова: Г.Р. Державин, Алексей Борисович Куракин, Н.П. Смирнов-Сокольский, И.Я. Блудов, автографы, переписка, биография писателя.

Для цитирования: Самарин А.Ю. Два документа-автографа Г.Р. Державина из коллекции Н.П. Смирнова-Сокольского // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 490—497. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-490-497.

Гавриил Романович Державин (1743—1816) давно признан одним из классиков русской литературы, а потому все написанное им представляет историко-культурный интерес. Основной массив литературного и эпистолярного наследия писателя был введен в научный оборот академиком Я.К. Гротом еще в XIX веке. Однако постоянно появляются новые материалы.

Среди неопубликованных до сих пор документов, написанных рукой Г.Р. Державина, находятся два его автографа, происходящие из коллекции знаменито-

го библиофила советского времени, артиста эстрады Николая Павловича Смирнова-Сокольского (1898–1962), собравшего уникальную библиотеку [1].

Помимо книг он активно приобретал и рукописные материалы. Об этой стороне коллекционерской деятельности Н.П. Смирнова-Сокольского его вдова и душеприказчик С.В. Ближниковская писала: «Когда на Сокольского нападали за то, что он покупает автографы классиков, тратя на то огромные деньги, он опять-таки цитировал Пушкина, который в своем “Современнике” писал:

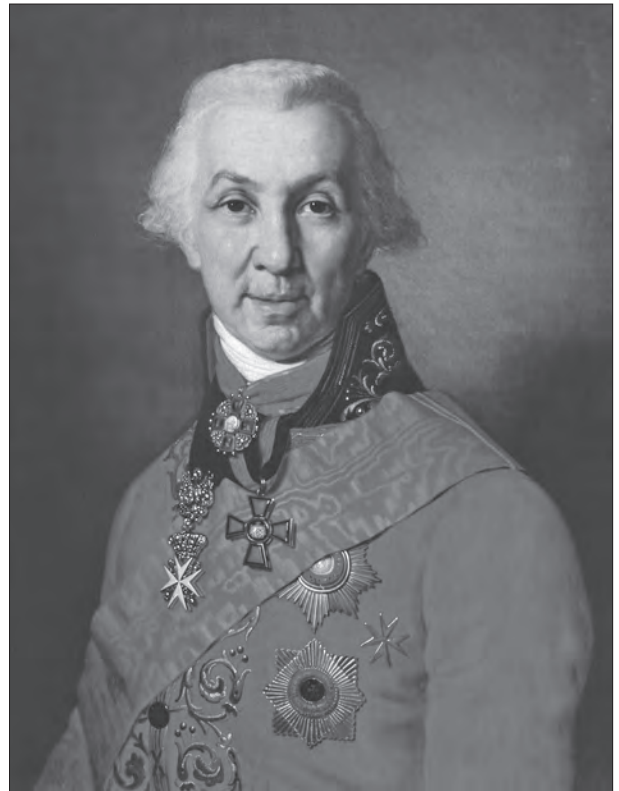
“Всякая строчка любимого писателя становится важной для потомства. Мы с любопытством рассматриваем автографы, хотя бы они были не что иное, как отрывок из расходной тетради или записка портному об отсрочке платежа. Нас невольно поражает мысль, что рука, начертывавшая эти смиренные цифры, эти незначущие слова, тем же пером написала и великие творения, предмет наших изучений и восторгов...”» [2, с. 309–310].

Как и основная часть библиотеки Н.П. Смирнова-Сокольского, его коллекция рукописных материалов поступила в Государственную библиотеку СССР им. В.И. Ленина (ГБЛ, ныне — Российская государственная библиотека, РГБ). Здесь она стала отдельным фондом в составе отдела рукописей [3].

Вдова библиофила утверждала: «Его коллекцию автографов русских классиков я передала в драгоценное собрание рукописей Всесоюзной библиотеки имени В.И. Ленина» [2, с. 310]. В действительности в 1970 г. она продала коллекцию, прибегнув при этом к помощи министра культуры СССР Е.А. Фурцевой, распорядившейся более чем в полтора раза увеличить стоимость рукописных материалов, предложенную сотрудниками отдела рукописей. Аргументируя свою просьбу о повышении цены, С.В. Ближниковская характеризовала коллекцию как «небольшое, но первоклассное собрание автографов. Там письма Гоголя, Тургенева, дневник Бунина, Державин, да всего не перечесать» [4, с. 14; 5, с. 145]. При этом складывается впечатление, что вдова ценила рукописные материалы меньше, чем печатные издания. «Автографы — это не книги, но хотелось бы, чтоб все, относящееся к собранию Сокольского, было, в назидание потомкам, сосредоточено в одном месте», — писала она [4, с. 14–15; 5, с. 145].

После покупки была составлена опись коллекции, напечатанная в одном из выпусков «Записок» отдела рукописей ГБЛ. В ее составе можно найти и описания двух автографов Г.Р. Державина [3, с. 180]. Похоже, после этого исследователи не обращали на них особого внимания. В настоящей статье осуществляется их публикация с возможными комментариями.

Первый документ — это вексель на одну тысячу рублей, выписанный Г.Р. Державиным шлиссельбургскому купцу Д.В. Образцову:



В. Боровиковский. Портрет поэта Г.Р. Державина (1811)

*«Санктпетербург 1780 году декабря 19 дня
Вексель на 1000 рублей.*

В шесть месяцо <в>, считая от сего тысяча седьмь сот осмидесятого году декабря девятаго надешята дня, по сему моему одинакому векселю повинен я заплатить господину шлиссельбургскому купцу Дмитрию Васильеву сыну Образцову, или кому от него приказано будет россискою ходячею асигнационную монетную денег ТЫСЯЧУ рублей. Толикое число от него сполна получил векследавец коллежской советник Гавриил Романов сын Державин.

По сему векселю в платеже денег ручался коллежской асесор Николаи Степанов сын Бровцын».

На обороте документа содержатся записи о выплате денег:

«По сему векселю получены денги с поручателя коллежского асесара Николая Степанова Бровцена. Шлиссельбургской купец Дмитрией Васильев сын Образцов.

По сему векселю заплатил в 784-м году генваря 6 числа первые пять сот рублей в коих тогда мною и рописка дана. Досталные пять сот рублей и с процентами получил сполна для чего и сей вексель <ь> и с протестом с ним дранием (?) выдал надворный советник Николай Бровцын»

[6, л. 1–1об.].

Известно о тяжелом финансовом положении Г.Р. Державина в период, когда был выпущен публикуемый вексель. Одной из причин этого стали затраты на свадьбу поэта, состоявшуюся в 1778 году. Накануне события он получил от наследника престола Павла Петровича обещание о выдаче ему приданого, поскольку его невеста была молочной сестрой цесаревича. Однако выполнено оно не было. В мае 1780 г. Г.Р. Державин описывал данную ситуацию в письме к князю Александру Борисовичу Куракину: «При женитьбе моей будучи представлен пред лице Его Высочества, имел я счастье слышать самолично милостивейшее его обещание теще моей, что он пожалует жене моей приданное, сколько в его силах будет. Щедрое таковое и снисходительное изречение, хотя в самом деле было для меня более величайших сокровищ, ибо оно возвещало высокое покровительство семейству моему и мне, но то же самое и подало мне повод, в ожидании милости заняв деньги, сделать необходимые на свадьбу издержки. <...> занял я прошлого лета, чтоб заплатить тот долг, под заклад деревень моих, деньги в Банке; а сим присовокупляя к прежним моим займам, которые я за разорением в бывшее возмущение деревень моих, еще прежде должен был сделать, и составил на себя банкового долгу десять тысяч рублей» [7, с. 356]. Как отмечал академик Я.К. Грот, «это показание совершенно согласно с обычным положением денежных дел Державина: мы постоянно видим в них беспорядок, у него вечные хлопоты с долж-

никами и заимодавцами, вечные просьбы о закладах, отсрочках и пересрочках» [8, с. 244–245].

Таким образом, вексель, выписанный Г.Р. Державиным, из коллекции Н.П. Смирнова-Сокольского служит еще одним подтверждением финансовых трудностей поэта. При этом он, видимо, обращался к услугам малознакомых ему людей. Во всяком случае следов других контактов Г.Р. Державина с шлиссельбургским купцом Д.В. Образцовым и коллежским асессором Н.С. Бровцыным нам найти не удалось. О последнем, благодаря справочнику В.П. Степанова [9], дающего ключ к «Месяцесловам с росписью чиновных особ» [10], стало возможным установить, что он в 1780–1782 гг. был дворянским заседателем во втором департаменте верхнего земского суда в Новгороде [11, с. 199; 12, с. 149; 13, с. 151]. Позднее в 1786–1787 гг. Н.С. Бровцын являлся предводителем дворянства в Тихвине в Новгородском наместничестве [14, с. 133; 15, с. 142].

Во всяком случае, как следует из текста документа, материальное положение Г.Р. Державина оставляло желать лучшего, поскольку именно поручитель Н.С. Бровцын выплатил долг заимодавцу, да и то спустя четыре года, а не через год, как это было предусмотрено по векселю.

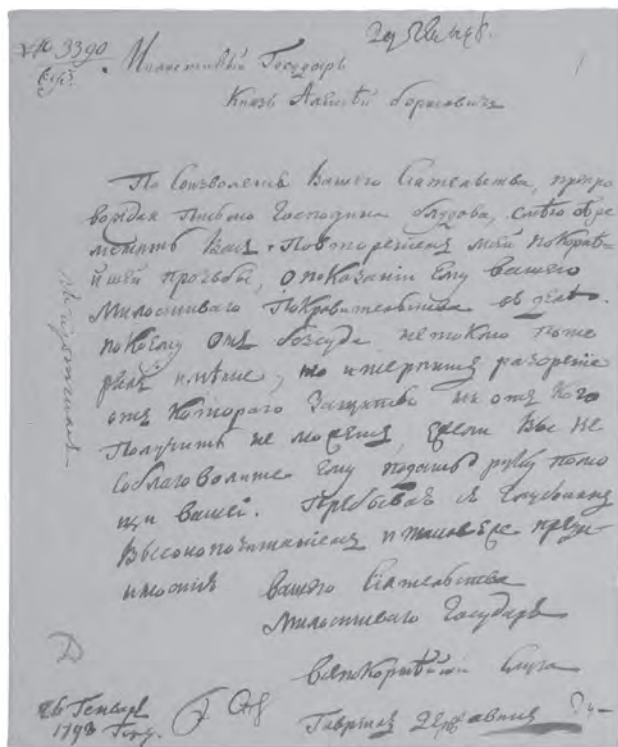
Второй документ — это письмо, адресованное князю Алексею Борисовичу Куракину, брату Александра Борисовича, о котором уже упоминалось выше. Оно имеет входящий номер 3390/693 от 29 января и канцелярскую пометку: «к протчим». Текст письма следующий:

«Милостивый Государь
Князь Алексей Борисович

По Соизволению Вашего Сиятельства, препровождая письмо господина Блудова, смею обременить Вас повторением моей покорнейшей просьбы о показании ему вашего милостиваго покровительства в деле по коему от безсуда не токмо потерял имение, но и терпит разорение, от которого защиты ни от кого получить не может, ежели Вы не соблаговолите ему подать руку помощи вашей. Пребываю с глубоким Высокопочтением и такою же преданностию

вашего Сиятельства
Милостивого Государя
всепокорнейшии<й> слуга
Гавриил Державин

26 января
1798 (?) году
СПб. »
[16, л. 1].



Письмо Г.Р. Державина к А.Б. Куракину. 26 января 1798(?) года

По всей видимости, речь идет о троюродном брате Г.Р. Державина Иване Яковлевиче Блудове (ум. 1805) [об их родстве см.: 17, с. 13], сыгравшем определенную роль в жизни поэта. Именно в доме И.Я. Блудова в Москве за Арбатскими воротами на Поварской он периодически жил с 1767 по 1780 год.

Здесь в Москве И.Я. Блудов вместе с другим своим родственником поручиком С.Т. Максимовым втянули Г.Р. Державина в крупную карточную игру, результатом которой стал проигрыш денег, полученных от матери на покупку имения. Образ жизни, который Г.Р. Державин вел в компании И.Я. Блудова в 1767–1770 гг., привел и еще к целому ряду неприятных историй, описанных им в «Записках» [18, с. 449–456] и биографами поэта [8, с. 76–80; 17, с. 26–27].

Г.Р. Державин сохранял дружеские отношения с И.Я. Блудовым на протяжении всей жизни. Они отразились в их переписке [7, с. 759, 763–764; 18, с. 89–90, 94, 101–103]. Следует отметить, что И.Я. Блудов был не только азартным карточным игроком, но и достаточно образованным человеком. Об этом, в частности, свидетельствует его активное участие в приобретении изданий, распространявшихся по подписке [19]. Имя И.Я. Блудова фигурирует в десяти списках подписчиков на различные книги и журналы [20, с. 228; 21, с. 490]. Известны его обращения к Г.Р. Державину с просьбой о присылке различных изданий [7, с. 759, 763].

Публикуемое письмо к Алексею Борисовичу Куракину является еще одним свидетельством контактов Г.Р. Державина с родственником. К сожалению, из-за отсутствия письма самого И.Я. Блудова можно только предположить, что речь идет о земельной тяжбе с кем-то из соседей или совладельцев имений. И.Я. Блудов был хозяином нескольких поместий [см.: 22, с. 219, 399; 23, с. 189, 193, 224, 228, 229 и др.] и, естественно, вступал в подобного рода конфликты. Возможно, речь идет о судебном деле, о состоянии которого Г.Р. Державин сообщал И.Я. Блудову в письме от 11 февраля 1800 г.: «Касательно дела вашего в общем собрании, я думаю, и его скоро придет очередь к слушанию; ибо ныне дела очень скоро текут. Как существа его не помню, то и не могу вас предварительно удостоверить о полезном для вас решении. Но, кажется мне, ныне подобное решили Савеловых, чем бы вы были довольны; а именно, оно следующего содержания: отец Савеловых детей своих распорядил имение свое заручною своею челобитною, поданною в вотчинную коллегия, двум сынам своим на две части к одним местам, что и допросом утвердил; но после, несколько лет спустя, показав на малолетних детей своих якобы к нему непочтение, переменял прежнее свое распоряжение другою заручною ж челобитною; но к доброму по ней не пошел и, того своего нового распоряжения не утвердя, продал



Л. Гуттенбрунн.
Портрет князя Алексея Борисовича Куракина (1801)

посторонним некоторую часть детям своим прежнему челобитною отданного имения. Ныне общее Сената собрание, рассматривая то дело в присутствии государя великого князя и наследника, решило, что отец, отдав единожды узаконенным порядком имение свое детям своим, не мог без такового же узаконенного порядка нарушить прежнего своего распоряжения и самовластно распродавать детского имения. — А мог бы он то сделать, ежелиб второе свое распоряжение утвердил своим допросом и возвратил бы к себе законно обратно отданное детям своим имение, и потом его продать кому хотел. Продавца же вашего отец, князь Тюфякин, после первого своего распоряжения детям своим его имения, кажется, просил о дозволении продать одного часть на уплату долгов его. Ежели это так, то мог он сие сделать, а дети между собою должныствовали вновь разделиться и уравнивать часть того брата, из которой отец продажу учинил; а проданное оставить в спокойном владении у покупателя. — Ежели так я припомнил существо дела вашего, то вы можете, по справедливости вашей, быть удостоверены в полезном для вас решении, тем паче, что в присутствии великого князя все каверзы исчезают, пристрастные голоса молчат, а истина одна берет перевес. — Я уведомяю вас на второй неделе поста, как только выеду из Сената, как далеко к очереди дело ваше» [18, с. 89–90].

Следует сказать, что Г.Р. Державин имел многолетние связи с братьями князьями Александром [24, с. 139–172] и Алексеем Куракиными. П.А. Дружинин справедливо пишет по поводу отношений поэта со старшим братом Куракиным, что «они были вполне типичными — как людей совершенно разного положения» [24, с. 141]. Кроме того, переписка не была постоянной, «но иногда она вдруг оживала, поскольку по службе они периодически были друг другу надобны» [24, с. 142]. Гавриил Романович чаще всего выступал в роли просителя перед влиятельным сановником.

Похожей была ситуация и во взаимоотношениях Г.Р. Державина с младшим из братьев Куракиных. В частности, 3 марта 1798 г. поэт просил Алексея Борисовича, занимавшего в тот период пост генерал-прокурора, оказать воздействие на цензоров, захотевших исключить некоторые его произведения из издания, готовившегося к выходу в типографии Московского университета [18, с. 79–81].

Публикуемое письмо было определено специалистами отдела рукописей ГБЛ как написанное в 1793 году [3, с. 180]. Думается, что его можно датировать. На наш взгляд, обозначенный на нем год можно прочесть как 1798, а не 1793. Главным аргументом за данную версию прочтения текста, на наш взгляд, является служебное положение адресата в этот период. В январе 1793 г. Алексей Борисович Куракин был «на месте статского советника» в третьей «для свидетельствования счетов» экспедиции Сената [25, с. 24; 26, с. 568]. Данное подразделение занималось исключительно финансовыми проблемами [27]. В служебные обязанности А.Б. Куракина входили вопросы контроля за государственными расходами, а не судебные дела. Следовательно, обращение в этот период к нему по поводу судебной тяжбы, связанной с именем, выглядит нелогичным.

Напротив, в январе 1798 г. А.Б. Куракин был генерал-прокурором Сената [26, с. 568–569], т. е. главным должностным лицом высшего государственного органа Российской империи. В этом статусе он мог повлиять на решение любого судебного дела.

Однако можно предположить, что реальной помощи по данной просьбе Г.Р. Державина он не оказал, так же как это произошло и на прошение о цензурных преследованиях [8, с. 718; 18, с. 81]. Известно письмо Г.Р. Державина от 1 марта 1800 г., адресованное И.Я. Блудову, с неутешительными сведениями о ходе продвижения дела, о котором он писал 11 февраля: «По справке моей нашлось, что дело ваше к докладу по очереди нашлось 140-е по двум реестрам, то есть по указам покойной Государыни Императрицы и ныне владеющего Государя Императора. Надлежит вам объяснить, что по указам нынешнего Государя только докладывают, а те, кои по указам покойной Государыни, остаются без всякого

движения; а как указы Его Величества беспрестанно прибавляются, то само по себе выходит, что старые в одинаком пребывают положении. Сие распоряжение сделал бывший генерал-прокурор князь Куракин, а потому, думаю я, необходимо будет должно просить Государя Императора письмом, чтоб благоволил приказать установить справедливую очередь, чтоб по тем и другим указам дела течение имели» [17, с. 94]. Возможно, и здесь речь идет именно о том деле, о котором в публикуемом нами письме Гавриил Романович Державин ранее хлопотал перед Алексеем Борисовичем Куракиным.

Таким образом, два документа из коллекции Н.П. Смирнова-Сокольского, представляющие собой автографы Г.Р. Державина, содержат новые данные о его связях с родственниками, контактах в кругах высшей бюрократии, а также с людьми, выступавшими заимодавцами поэта.

Список источников

1. Смирнов-Сокольский Н.П. Моя библиотека. Библиографическое описание. Москва : Книга, 1969. Т. 1–2.
2. Ближниковская С. Из воспоминаний // Смирнов-Сокольский Н.П. Сорок пять лет на эстраде. Фельетоны. Статьи. Выступления. Москва : Искусство, 1976. С. 298–318.
3. Коллекция Н.П. Смирнова-Сокольского (ф. 622) // Записки отдела рукописей / Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина. Москва : Книга, 1974. Вып. 35. С. 177–195.
4. Самарин А.Ю. Путешествие с Малой Бронной на проспект Калинина. О судьбе библиотеки Н.П. Смирнова-Сокольского // Про книги. 2012. № 1. С. 7–21.
5. Самарин А.Ю. О редких книгах и книжных памятниках. Москва : Пашков дом, 2014. 279 с.
6. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 622 (Н.П. Смирнов-Сокольский). Картон 1. Ед. хр. 12.
7. Державин Г.Р. Сочинения Державина. С объясн. примеч. Я. Грота. Санкт-Петербург : Императорская Академия наук, 1869. Т. 5 : Переписка. LXIV, 925 с.
8. Державин Г.Р. Сочинения Державина. С объясн. примеч. Я. Грота. Санкт-Петербург : Императорская Академия наук, 1880. Т. 8 : Биография поэта. [4], VIII, 1044 с.
9. Русское служилое дворянство второй половины XVIII века (1764–1795) / сост. В.П. Степанов. Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. 832 с.
10. Самарин А.Ю. Рец.: Русское служилое дворянство второй половины XVIII века (1764–1795) / сост. В.П. Степанов. Санкт-Петербург, 2003 // Век Просвещения. Москва : Наука, 2006. Вып. 1 : Пространство европейской культуры в эпоху Екатерины II. С. 488–491.
11. Месяцеслов с росписью чиновных особ в государстве на лето от Рождества Христова 1780. Санкт-Петербург : Императорская Академия наук, 1780. 479, XVII с.

12. Месяцеслов с росписью чиновных особ в государстве на лето от Рождества Христова 1781. Санкт-Петербург : Императорская Академия наук, 1781. XXI, 325, IX с.
13. Месяцеслов с росписью чиновных особ в государстве на лето от Рождества Христова 1782. Санкт-Петербург : Императорская Академия наук, 1782. XXI, 473, X с.
14. Месяцеслов с росписью чиновных особ в государстве на лето от Рождества Христова 1786. Санкт-Петербург : Императорская Академия наук, 1786. XXI, 372, IX с.
15. Месяцеслов с росписью чиновных особ в государстве на лето от Рождества Христова 1787. Санкт-Петербург : Императорская Академия наук, 1787. XXI, 387, IX с.
16. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 622 (Н.П. Смирнов-Сокольский). Картон 1. Ед. хр. 13.
17. *Державин Г.Р.* Сочинения Державина. С объясн. примеч. Я. Грота. Санкт-Петербург : Императорская Академия наук, 1883. Т. 9 : Дополнительные примечания и приложения ко всему изданию. X, 762 с.
18. *Державин Г.Р.* Сочинения Державина. С объясн. примеч. Я. Грота. Санкт-Петербург : Императорская Академия наук, 1871. Т. 6 : Переписка (1794–1816) и «Записки». XXX, 905 с.
19. Самарин А.Ю. «Сие выдуманно в пользу общества и автора»: Подписные издания в России второй половины XVIII века // Новое литературное обозрение. 2002. № 54. С. 146–163.
20. Самарин А.Ю. Читатель в России во второй половине XVIII века (по спискам подписчиков). Москва : МГУП, 2000. 288 с.
21. Самарин А.Ю. Читатель русской книги гражданской печати во второй половине XVIII века (по спискам подписчиков) : дис. ... д-ра ист. наук. Москва : МГУП, 2002. 539 с.
22. *Фролов А.И.* Усадьбы Подмоскovie. Москва : РИПОЛ КЛАССИК, 2003. 704 с.
23. Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI–XX вв. : исторические очерки. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. 784 с.
24. *Дружинин П.А.* Неизвестные письма русских писателей князю Александру Борисовичу Куракину (1752–1818). Москва : Трутенъ, 2002. 505 с.
25. Месяцеслов с росписью чиновных особ в государстве на лето от Рождества Христова 1793. Санкт-Петербург : Императорская Академия наук, 1793. XX, 388, VIII с.
26. *Н.Ч. Куракин Алексей Борисович* // Русский биографический словарь. Санкт-Петербург, 1903. Т. 9 : Кнаппе-Кюхельбекер. С. 567–572.
27. *Волков Л.В.* Экспедиция о государственных доходах // Государственность России. Государственные и церковные учреждения, сословные органы и органы местного самоуправления, единицы административно-территориального, церковного и ведомственного деления (конец XV века — февраль 1917 года) : словарь-справочник. Москва : Наука, 2001. Кн. 4 (Р–Я). С. 450–452.

TWO DOCUMENTS-AUTOGRAPHS OF G.R. DERZHAVIN FROM THE COLLECTION OF N.P. SMIRNOV-SOKOLSKY

ALEXANDER YU. SAMARIN

Russian State Library, 3/5, Vozdvizhenka Str., Moscow, 119019, Russia

E-mail: SamarinAY@rsl.ru

Abstract. *In the article, there are published for the first time two documents, which are autographs of the great Russian poet G.R. Derzhavin. They are stored in the Manuscripts Department of the Russian State Library, where they arrived in 1970 within the collection of the famous bibliophile of the Soviet time, variety artist N.P. Smirnov-Sokolsky. These documents are a part of the heritage of one of the classics of Russian literature, which determines their historical and cultural significance. The first of the documents is a bill for a thousand rubles, drawn by G.R. Derzhavin to the merchant D.V. Obratstov in 1780. The second one is a letter to*

Prince Alexei Borisovich Kurakin, asking for assistance in a court case to I.Ya. Bludov, G.R. Derzhavin's second cousin. This article proposes a new dating for the second document, indicates the place of these materials in the study of G.R. Derzhavin's biography.

Key words: G.R. Derzhavin, Alexei Borisovich Kurakin, N.P. Smirnov-Sokolsky, I.Ya. Bludov, autographs, correspondence, writer's biography.

Citation: Samarin A.Yu. Two Documents-Autographs of G.R. Derzhavin from the Collection of N.P. Smirnov-Sokolsky, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 490–497. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-490-497.

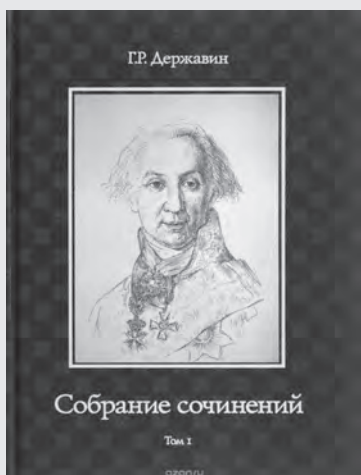
References

1. Smirnov-Sokolsky N.P. *Moya biblioteka. Bibliograficheskoe opisanie* [My Library. Bibliographical Description]. Moscow, Kniga Publ., 1969, vol. 1–2.
2. Bliznikovskaya S. *Iz vospominanii* [From the Memoirs], *Smirnov-Sokol'skii N.P. Sorok pyat' let na estrade. Fel'etony. Stat'i. Vystupleniya* [Smirnov-Sokolsky N.P. Forty-Five Years on Stage. Satires. Articles. Performances]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, pp. 298–318.

3. Kolleksiya N.P. Smirnova-Sokol'skogo (f. 622) [N.P. Smirnov-Sokolsky's Collection (coll. 622)], *Zapiski otdela rukopisei* [Notes of the Manuscripts Department]. Moscow, Kniga Publ., 1974, issue 35, pp. 177–195.
4. Samarin A.Yu. Puteshestvie s Maloi Bronnoi na prospekt Kalinina. O sud'be biblioteki N.P. Smirnova-Sokol'skogo [A Journey from Malaya Bronnaya to Kalinina Avenue. On the Fate of N.P. Smirnov-Sokolsky's Library], *Pro knigi* [About Books], 2012, no. 1, pp. 7–21.
5. Samarin A.Yu. *O redkikh knigakh i knizhnykh pamyatnikakh* [About Rare Books and Book Monuments]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2014, 279 p.
6. *Otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki* [Manuscripts Department of the Russian State Library], coll. 622 (N.P. Smirnov-Sokolsky), carton 1, item 12.
7. Derzhavin G.R. *Sochineniya Derzhavina. S ob'yasn. primech. Ya. Grot* [The Works of Derzhavin. With Ya. Grot's Explanative Notes]. St. Petersburg, Imperatorskaya Akademiya Nauk Publ., 1869, vol. 5: Perepiska [Correspondence], LXIV, 925 p.
8. Derzhavin G.R. *Sochineniya Derzhavina. S ob'yasn. primech. Ya. Grot* [The Works of Derzhavin. With Ya. Grot's Explanative Notes]. St. Petersburg, Imperatorskaya Akademiya Nauk Publ., 1880, vol. 8: Biografiya poeta [The Poet's Biography], VIII, 1044 p.
9. Stepanov V.P. (ed.) *Russkoe sluzhiloe dvoryanstvo vtoroi poloviny XVIII veka (1764–1795)* [The Russian Landowning Servicemen of the Second Half of the 18th Century (1764–1795)]. St. Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., 2003, 832 p.
10. Samarin A.Yu. Rets.: *Russkoe sluzhiloe dvoryanstvo vtoroi poloviny XVIII veka (1764–1795)* [Review: The Russian Landowning Servicemen of the Second Half of the 18th Century (1764–1795)]. *Vek Prosveshcheniya* [The Age of Enlightenment]. Moscow, Nauka Publ., 2006, issue 1: Prostranstvo evropeiskoi kul'tury v epokhu Ekateriny II [The Space of European Culture in the Era of Catherine II], pp. 488–491.
11. *Mesyatseslov s rospis'yu chinovnykh osob v gosudarstve na leto ot Rozhdestva Khristova 1780* [Menologion with a List of High-Ranking Persons in the State for the Summer 1780 Anno Domini]. St. Petersburg, Imperatorskaya Akademiya Nauk Publ., 1780, 479, XVII p.
12. *Mesyatseslov s rospis'yu chinovnykh osob v gosudarstve na leto ot Rozhdestva Khristova 1781* [Menologion with a List of High-Ranking Persons in the State for the Summer 1781 Anno Domini]. St. Petersburg, Imperatorskaya Akademiya Nauk Publ., 1781, XXI, 325, IX p.
13. *Mesyatseslov s rospis'yu chinovnykh osob v gosudarstve na leto ot Rozhdestva Khristova 1782* [Menologion with a List of High-Ranking Persons in the State for the Summer 1782 Anno Domini]. St. Petersburg, Imperatorskaya Akademiya Nauk Publ., 1782, XXI, 473, X p.
14. *Mesyatseslov s rospis'yu chinovnykh osob v gosudarstve na leto ot Rozhdestva Khristova 1786* [Menologion with a List of High-Ranking Persons in the State for the Summer 1786 Anno Domini]. St. Petersburg, Imperatorskaya Akademiya Nauk Publ., 1786, XXI, 372, IX p.
15. *Mesyatseslov s rospis'yu chinovnykh osob v gosudarstve na leto ot Rozhdestva Khristova 1787* [Menologion with a List of High-Ranking Persons in the State for the Summer 1787 Anno Domini]. St. Petersburg, Imperatorskaya Akademiya Nauk Publ., 1787, XXI, 387, IX p.
16. *Otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki* [Manuscripts Department of the Russian State Library], coll. 622 (N.P. Smirnov-Sokolsky), carton 1, item 13.
17. Derzhavin G.R. *Sochineniya Derzhavina. S ob'yasn. primech. Ya. Grot* [The Works of Derzhavin. With Ya. Grot's Explanative Notes]. St. Petersburg, Imperatorskaya Akademiya Nauk Publ., 1883, vol. 9: Dopolnitel'nye primechaniya i prilozheniya ko vsemu izdaniyu [Additional Notes and Applications to the Entire Edition], X, 762 p.
18. Derzhavin G.R. *Sochineniya Derzhavina. S ob'yasn. primech. Ya. Grot* [The Works of Derzhavin. With Ya. Grot's Explanative Notes]. St. Petersburg, Imperatorskaya Akademiya Nauk Publ., 1871, vol. 6: Perepiska (1794–1816) i "Zapiski" [Correspondence (1794–1816) and "Notes"], XXX, 905 p.
19. Samarin A.Yu. "Sie vydumano v pol'zu obshchestva i avtora": Podpisnye izdaniya v Rossii vtoroi poloviny XVIII veka ["This Is Invented for the Benefit of Society and the Author": The Subscription Publications in Russia of the Second Half of the 18th Century]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2002, no. 54, pp. 146–163.
20. Samarin A.Yu. *Chitatel' v Rossii vo vtoroi polovine XVIII veka (po spiskam podpischikov)* [The Reader in Russia in the Second Half of the 18th Century (According to the List of Subscribers)]. Moscow, MGUP Publ., 2000, 288 p.
21. Samarin A.Yu. *Chitatel' russkoi knigi grazhdanskoi pečati vo vtoroi polovine XVIII veka (po spiskam podpischikov)* [The Reader of Russian Type Book in the Second Half of the 18th Century (According to the List of Subscribers)]. Doct. hist. sci. diss. Moscow, MGUP, 2002, 539 p.
22. Frolov A.I. *Usad'by Podmoskov'ya* [The Estates of Moscow Region]. Moscow, RIPOL KLASSIK Publ., 2003, 704 p.
23. *Dvoryanskaya i kupecheskaya sel'skaya usad'ba v Rossii XVI–XX vv.: istoricheskie ocherki* [The Nobility and Merchant Rural Estate in Russia of the 16th–20th Centuries: Historical Essays]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2001, 784 p.
24. Druzhinin P.A. *Neizvestnye pis'ma russkikh pisatelei knyazyu Aleksandru Borisovichu Kurakinu (1752–1818)* [The Unknown Letters of Russian Writers to Prince Alexander Borisovich Kurakin (1752–1818)]. Moscow, Truten' Publ., 2002, 505 p.
25. *Mesyatseslov s rospis'yu chinovnykh osob v gosudarstve na leto ot Rozhdestva Khristova 1793* [Menologion with a List of High-Ranking Persons in the State for the Summer 1793 Anno Domini]. St. Petersburg, Imperatorskaya Akademiya Nauk Publ., 1793, XX, 388, VIII p.

26. N.Ch. Kurakin Aleksei Borisovich, *Russkii biograficheski slovar'* [Russian Biographical Dictionary]. St. Petersburg, 1903, vol. 9: Knappe-Küchelbecker, pp. 567–572.
27. Volkov L.V. *Ekspeditsiya o gosudarstvennykh dokhodakh* [The Expedition of State Revenues], *Gosudarstvennost' Rossii. Gosudarstvennye i tserkovnye uchrezhdeniya, soslovnye organy i organy mestnogo samoupravleniya, edinitsy administrativno-territorial'nogo, tserkovnogo i vedomstvennogo deleniya (konets XV veka — fevral' 1917 goda): slovar'-spravochnik* [The Statehood of Russia. State and Church Institutions, Estates and Bodies of Local Self-Government, Units of Administrative-Territorial, Church and Departmental Division (The End of the 15th Century — February 1917): Reference Dictionary]. Moscow, Nauka Publ., 2001, book 4 (R–Ya), pp. 450–452.

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ГАВРИЛЫ РОМАНОВИЧА ДЕРЖАВИНА



В издательстве «Народное образование» с 2015 г. выходит в свет десяти томное собрание сочинений Гаврилы Романовича Державина, предназначенное не только для тонких знатоков литературы, но и для всех неравнодушных читателей.

В наследии Г.Р. Державина — политическая летопись Российской империи того времени. Поэт был способен и на едкую сатиру. Кроме того, он первым в русской литературе стал писать о бытовых подробностях — колоритно и остроумно. Важный пласт в наследии Державина — духовная лирика, обобщившая религиозный опыт и философские воззрения поэта. Впервые поэтическое наследие Державина публикуется с такой полнотой в одном много-томном издании. Державин был не только великим стихотворцем. Современники знали его как выдающегося политика, управленца. Он занимался финансами империи, был генерал-прокурором и первым министром юстиции Российской империи.

Предлагаемое собрание сочинений открывает Державина-публициста, политического мыслителя. Его трактаты и записки необходимо читать, чтобы разобраться в хитросплетениях политической жизни — не только XVIII в., но и нашего времени. Тут и конституционные проекты, и еврейский вопрос, и размышления о правах и обязанностях дворян.

Державин Г.Р. Собрание сочинений : в 10 т. / Г.Р. Державин. — Москва : Народное образование, 2015— .

- Т. 1 : Стихотворения. 2015. 374 с.
- Т. 2 : Стихотворения. 2015. 320 с.
- Т. 3 : Стихотворения. 2016. 256 с.
- Т. 4 : Записки из известных всем происшествий и подлинных дел, заключающие в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина. 2015. 336 с.
- Т. 5 : Записки (Продолжение). Рассуждения. 2016. 320 с.
- Т. 6 : Стихотворения 1806—1808 гг. Из воспоминаний о Г.Р. Державине. 2017. 288 с.
- Т. 7 : Русская история в драматургии. 2016. 288 с.
- Т. 8 : Политика, экономика, право. 2017. 304 с.

В ближайшее время выйдут в свет и два заключительных тома десяти томника.

Заказать все тома собрания сочинений можно по телефону +7 (916) 003-97-34

РЕЦЕНЗИЯ

Н.В. КОРОЛЕВСКАЯ

«НЕИЗБЕЖНОСТЬ КУЛЬТУРЫ» СЕГОДНЯ

Наталья Владимировна Королевская,
Саратовская государственная консерватория
им. Л.В. Собинова,
старший научный сотрудник
им. Кирова С.М. просп., д. 1, Саратов, 410012, Россия

кандидат искусствоведения, доцент
E-mail: nvkoro@gmail.com

Реферат. Статья представляет собой рецензию на книгу А.И. и Г.Ю. Демченко «Вехи. События. Лица. Искусство Саратова» (Саратов : Саратовтелефильм — Добродеев, 2015), посвященную исследованию художественной культуры региона как целостного явления, в совокупности всех отраслей искусства (архитектуры, литературного творчества, изобразительного, музыкального, театрального и киноискусства). В рецензии получили отражение структурные и содержательные параметры книги, особенности изложения и анализа обширного художественного материала. Дана оценка изданию, раскрыта его уникальность и актуальность. Выход подобного труда наталкивает на размышления о роли художественного краеведения в общем контексте культурологических исследований в России, о «неизбежности» и приоритетности исследования культуры родного края в условиях развивающейся киберкультуры Интернета как о противостоянии обезличивающим тенденциям, лишаящим человека почвенной идентичности. Книга рассматривается также в контексте научно-просветительской деятельности доктора искусствоведения, заслуженного деятеля искусств России, руководителя Центра комплексных художественных исследований А.И. Демченко как часть авторского проекта «Художественная сокровищница Поволжья». Направленный на привлечение внимания к духовным богатствам, накопленным за четыре столетия существования региона, данный проект позволяет по-новому взглянуть на культуру страны в целом,

с учетом вклада в общероссийскую сокровищницу «вливаний» из региональных культурных центров.

Ключевые слова: художественное краеведение, всеобщее искусствознание, «неизбежность культуры», комплексный исследовательский подход.

Для цитирования: Королевская Н.В. «Неизбежность культуры» сегодня // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 498—501. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-498-501.

Две книги А.И. и Г.Ю. Демченко «“Золотой фонд” столицы Поволжья. Очерки музыкальной культуры Саратова» и «Вехи. События. Лица. Искусство Саратова» вышли в 2015 г. в киноиздательском центре «Саратовтелефильм» — «Добродеев» [1; 2]. Первая книга из этого двухтомного издания прошла процедуру открытого рецензирования, еще не став объектом широкого читательского интереса [3]. В то же время очередь второй книги подошла тогда, когда она стала востребованным изданием для читателей самого различного профиля и саратовских библиотек разного уровня — от научных до школьных. Это позволяет говорить о том, что самая объективная оценка данной книги утвердилась прежде, чем она дошла до рецензента.

Востребованность подобной литературы — знак качества и знак времени. «Неизбежность культуры для человечества», о которой писал Ю. Лотман [4, с. 395], сегодня, как никогда, означает осознание ценности культуры родного края. Это и преодоление того «дисбаланса, который сложился в научной и популярной литературе об искусстве, где все культурное достояние России на 95 процентов сконцентрировано в Москве и Санкт-Петербурге, в результате чего возникает ущербное представление о русской культуре в целом» [5, с. 127]. Это и уси-

ливающееся влияние киберкультуры пользователей Интернета (частью которой сегодня вольно и невольно становится практически каждый), способной целиком поглотить и обезличить человека, лишив его почвенной идентичности. Книга А.И. и Г.Ю. Демченко, как осознание «неизбежности культуры», возвращает читателя, которому непосредственно адресована эта книга (хотя ее «читальный зал», безусловно, может быть шире саратовского региона), к тем духовным началам, которыми жив этот город, известный в России прежде всего своими купеческими традициями.

Это — сверхзадача, не декларируемая авторами, но абсолютно четко просматривающаяся в содержании и организации книги.

Как и первая часть, посвященная музыкальной культуре Саратова, в охвате всех ее отраслей (музыкальное образование, композиторская и музыкаловедческая школы, музыкальный театр, музыкальное исполнительство), книга «Вехи. События. Лица. Искусство Саратова» представляет собой широкий панорамный обзор всех видов художественного творчества, составившего золотой фонд этого региона. Каждая из трех глав книги (1. «Пластические искусства», 2. «Литературное творчество», 3. «Музыка, театр и кино») построена на отборе наиболее значительных явлений в своей области, представленных «лицами», «событиями» (шедеврами), освещение которых дается в хронологическом порядке, как исторические «вехи» духовных накоплений за четыре с лишним столетия со времени основания Саратова, воплотившихся в памятниках культуры и произведениях искусства.

Всякий раз, говоря о том или ином художнике, писателе, поэте, композиторе или актере, авторы стремятся найти плодотворную связь их выдающихся достижений с Саратовской землей, увидеть ту духовную неразрывность с малой родиной, которая формировала мировидение, питала творчество идеями и образами независимо от того, где находился создатель — здесь или на расстоянии (например, о Михаиле Кузмине: «Исходным побуждением к написанию стихотворения «Просохшая



земля...» (1916), конечно же, послужило время всеобщих испытаний... но только благодаря воспоминаниям далекого волжского детства поэт-сибарит мог заговорить новым для себя языком и пробудить дремавшую в глубинах его души ноту русской соборности, почувствовать радость близости к земле...» [2, с. 89].

Возможно, кто-то в адрес этой книги скажет: «Всё те же имена, всё те же лица...», о которых написано бесчисленное количество строк — А.Н. Радищев, Н.Г. Чернышевский, К.А. Федин, Л.А. Кассиль, В.Э. Борисов-Мусатов, П.В. Кузнецов, К.С. Петров-Водкин, Л.А. Русланова, А.Г. Шнитке... Однако

в книге А.И. и Г.Ю. Демченко они значимы не каждое в отдельности, но как целостность — созвездие имен, поражающее уже только одним количеством «звезд» на карте саратовского культурного небосклона. Тем и уникален этот труд как издание, охватившее художественную культуру региона во всей ее полноте, знаменующее торжество духа над материальностью мира, что с особой силой ощущается в городе «купеческого пошиба», который в этом плане не меньше, чем другие культурные центры России, претендует на роль живого символа русской ментальности.

Вместить такое богатство в одну и даже две книги непросто. Информационная насыщенность издания достигается во многом благодаря сжато, очень концентрированному, почти лаконичному характеру повествования, останавливающего взгляд только на самом главном, будь то отбор имен и явлений, анализ творчества того или иного художника или крупного романа. Однако стиль, приближающийся к языку энциклопедического издания, продиктованный задачей как можно более полного охвата явлений художественной действительности, не препятствует эмоциональной наполненности и достижению особой трепетности авторской интонации, которая дает себя почувствовать в осознании духовных богатств региональной культуры как чуда.

Знаменательно в этом отношении суждение Л.А. Кассиля, приведенное на страницах книги, касающееся Покровска (Энгельса), расположен-

ного напротив Саратова, на другом берегу Волги: «Писатель утверждал, что в городе его детства, который был типичной российской глубинкой, при желании удавалось открыть немало чудесного: “Не надо было никуда бежать, не надо было искать обетованную землю. Она здесь, около нас”» [2, с. 127]. Эти слова выдающегося детского писателя можно услышать и как выражение авторского отношения к предмету научного описания — к бесценным духовным сокровищам этой обетованной земли.

Есть намоленные храмы. Но и город — такой же храм, в котором сконцентрирована духовная энергия многих поколений творческой элиты, живших здесь долгие годы художников, литераторов, музыкантов, актеров, своим трудом создававших духовный климат и ту атмосферу, воздух которой мы вдыхаем сегодня. Плотность этой атмосферы не рассеивается с годами — все, во что вложена душа, мысль и, наконец, жизнь, обладает свойством конденсироваться в ауру, образующую особый слой ноосферы. Эта напитанность духовной атмосферы делает Саратов подлинным очагом культуры. Послесловие к книге включает скрупулезно составленный список еще из ста тридцати имен, оказавшихся в ней не затронутыми, но достойных отдельного развернутого описания. Это позволило авторам с полным правом утверждать: «искусство Саратовского края уникально по изобилию и богатству явлений самого высокого художественного порядка... Поэтому... Саратов был, есть и останется культурной “столицей Поволжья” и важнейшим центром общероссийской культуры» [2, с. 231].

Эмилио Ажару (Ромену Гари) принадлежит афоризм: «Человек — это книга». Но и книга — это человек. Как сказал А.С. Макаренко, «книги — это переплетенные люди». Даже в таком, достаточно объективном труде, как «Вехи. События. Лица...», в котором автор выступает в роли, близкой профессии археолога, неизбежно отображаются их лица. Двойного автора этой книги, прежде всего, выдает сама идея ее написания, сформулированная А.И. Демченко в одном из своих интервью: «...Мы — волжане, и нам должно быть близко и дорого все, что создано на этой земле» [5, с. 127].

Поэтому появление этой книги — не только дань любви и акт подвижничества, но и закономерный итог многолетней научно-просветительской деятельности доктора искусствоведения, профессора Саратовской государственной консерватории и Саратовского государственного университета, действительного члена (академика) Российской и Европейской академий естествознания, почетного гражданина города Саратова, руководителя Центра комплексных художественных исследований А.И. Демченко, последовательно разрабатывающего направление всеобщего искусствознания.

Художественная культура Саратовского края не раз становилась объектом комплексного исследовательского подхода А.И. Демченко, воплотившегося в научно-просветительском проекте «Художественная сокровищница Поволжья». Состоявшийся как цикл публичных лекций, прочитанный в течение ряда лет в Саратове, Самаре, Астрахани, Тамбове, Оренбурге, Ростове-на-Дону, этот проект непосредственно подготовил выход двух книг, о которых здесь идет речь. Важно отметить, что и устный, и письменный этапы его осуществления (цикл лекций и его переработка в печатное издание) представляет собой оригинальное авторское исследование, объединенное единым методом концепционного анализа, позволяющего сфокусировать взгляд на «идейно-содержательном субстрате» творчества или отдельного произведения, «нацелить анализ на ту сверхзадачу, которая определяет суть рассматриваемого» [6, с. 3]. Подобный метод неизбежен при такой широте охвата явлений, но прежде всего он обнаруживает автора с его энциклопедическим кругозором. Объять необъятное, будь то мировая или региональная культура, для А.И. Демченко, автора исследования «Мировая художественная культура как системное целое» подготавливаемых к изданию двенадцатитомной «Вселенной слова, цвета, звука» и трехтомной «Художественной энциклопедии», — уже давно конструктивный принцип научно-исследовательской деятельности, позволяющий «увидеть искусство как целое... соединив обычно существующие в отрыве друг от друга музыку, литературу, изобразительное искусство, архитектуру и кино» [5, с. 127].

Если в определении Ю.М. Лотмана культура есть «совокупность всей ненаследственной информации, способов ее организации и хранения» [4, с. 395], то и книгу, «объявляющую» художественную культуру целого региона, можно представить как ее надежное хранилище. Более того, такая книга и сама становится территорией культуры или, по меньшей мере, путеводителем, обеспечивающим ориентацию в ее пространстве, способствующим познанию ее ценностей и самопознанию человека как части этого уникального «храма», который А.И. Демченко предпочитает называть «домом»: «Живя здесь, нужно проникнуться ощущением, что это — твоя земля, твой уголок, именуемый малой родиной, твой дом, в котором надо знать все его уголки, что где стоит и о чем говорит и помнит» [5, с. 131].

Прочитав книгу А.И. и Г.Ю. Демченко, невозможно не проникнуться чувством гордости за свою принадлежность к этой земле. И кажется, именно с этого начинается воспитание культурного самосознания человека, родившегося в России, где в необъятных географических просторах только и могло зародиться ключевое для этой книги понятие «малой родины».

Список источников

1. Демченко А.И., Демченко Г.Ю. «Золотой фонд» столицы Поволжья : очерки музыкальной культуры. Саратов : Саратовтеатрфильм — Добродея, 2015. 238 с.
2. Демченко А.И., Демченко Г.Ю. Вехи. События. Лица. Искусство Саратова: Архитектура. Изобразительное искусство. Литературное творчество. Музыкальное искусство. Театр и кино. Саратов : Саратовтеатрфильм — Добродея, 2015. 238 с.
3. Королевская Н.В. Новая книга о музыкальной жизни Саратова // Музыкальная академия. 2016. № 1. С. 108–109.
4. Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2001. 703 с.
5. Королевская Н.В. Путешествие от Твери до Астрахани (интервью с А.И. Демченко) // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 127–131.
6. Демченко А.И. Концепционный метод музыкально-исторического анализа. Москва : Композитор, 2010. 88 с.

THE "INEVITABILITY OF CULTURE" TODAY

NATALYA V. KOROLEVSKAYA

Saratov State Conservatoire, 1, Imeni Kirova S.M. Av.,
Saratov, 410012, Russia

E-mail: nvkoro@gmail.com

Abstract. *The article represents a review of the book by A.I. and G.Yu. Demchenko "Milestones. Events. Faces. The Art of Saratov" (Saratov: Saratovteatrfilm — Dobrodeya, 2015), devoted to the study of the region's artistic culture as a holistic phenomenon, in the totality of all branches of art (architecture, graphic art, literary art, musical art, theatre and cinema art). The review reflects structural and conceptual parameters of the book, features of the presentation and analysis of the vast artistic material. The article assesses the publication and exposes its uniqueness and relevance. The emergence of this work leads to reflection on the role of artistic regional studies in the general context of cultural studies in Russia, on the "inevitability" and priority of regional cultural studies in the conditions of the Internet cyberculture development, as on the opposition to the depersonalizing trends, depriving a person of soil identity. The book is also considered, in the context of scientific and educational activities of Doctor of Arts, Honored Art Worker of Russia, Director of the Center for Comprehensive Art Research A.I. Demchenko, as a part of the author's project "Artistic Treasury of the Volga Region". Aimed at attracting attention to the spiritual wealth accumulated over four centuries of the region's existence, this project provides a new look at the country's culture as a whole, taking into account the contribution to the national treasury of the "infusions" from regional cultural centers.*

Key words: artistic regional studies, universal art studies, "inevitability of culture", comprehensive research approach.

Citation: Korolevskaya N.V. The "Inevitability of Culture" Today, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 498–501. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-498-501.

References

1. Demchenko A.I., Demchenko G.Yu. "Zolotoi fond" stolitsy Povolzh'ya: ocherki muzykal'noi kul'tury [The "Golden Collection" of the Volga Region Capital: Essays on Music Culture]. Saratov, Saratovteatrfilm — Dobrodeya Publ., 2015, 238 p.
2. Demchenko A.I., Demchenko G.Yu. Vekhi. Sobytiya. Li-tsa. Iskustvo Saratova: Arkhitektura. Izobrazitel'noe iskustvo. Literaturnoe tvorchestvo. Muzykal'noe iskustvo. Teatr i kino [Milestones. Events. Faces. The Art of Saratov: Architecture. Graphic Art. Literary Art. Musical Art. Theatre and Cinema]. Saratov, Saratovteatrfilm — Dobrodeya Publ., 2015, 238 p.
3. Korolevskaya N.V. Novaya kniga o muzykal'noi zhizni Saratova [A New Book about the Musical Life of Saratov], *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 2016, no. 1, pp. 108–109.
4. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskustvo-SPB Publ., 2001, 703 p.
5. Korolevskaya N.V. Puteshestvie ot Tveri do Astrakhani (interv'y u s A.I. Demchenko) [A Journey from Tver to Astrakhan (An Interview with A.I. Demchenko)], *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship], 2013, no. 1 (12), pp. 127–131.
6. Demchenko A.I. *Kontseptsionnyi metod muzykal'no-istoricheskogo analiza* [The Conceptual Method of Musical and Historical Analysis]. Moscow, Kompozitor Publ., 2010, 88 p.

УДК 7.038.6(410)
ББК 85.03(4Вел)64-8Шонибаре Й.,43
DOI 10.25281/2072-3156-2017-14-4-502-509

Т.М. ГАВРИСТОВА

ЙИНКА ШОНИБАРЕ: ДИАЛОГ СО ВРЕМЕНЕМ*

Татьяна Михайловна Гавристова,
Ярославский государственный университет
им. П.Г. Демидова,
кафедра всеобщей истории,
профессор
Советская ул., 14, Ярославль, 150003, Россия

доктор исторических наук, профессор
E-mail: tanja1994@mail.ru

Реферат. Лондонский художник и дизайнер Йинка Шонибаре (по этнической принадлежности йоруба) хорошо известен в Европе и Америке как мастер исторических и литературно-художественных реминисценций, прежде всего на тему Викторианской эпохи. Интерес к истории и культуре Африки и Великобритании определил сюжетную линию его творчества, которое, будучи востребовано зрителем, обозначило новое направление в развитии современного искусства. Генный субстрат произведений Й. Шонибаре вместил в себя все богатство мировых художественных традиций — от классики до постмодерна — и, конечно, визуальные практики нигерийских этносов.

Инсталляции Й. Шонибаре являют собой образцы исключительной красоты и провокативности (чернокожий денди; безголовые, но вполне узнаваемые манекены, облаченные в «безумный батик» — фирменный знак художника). Творчество мастера в значительной мере базируется на основе игры со зрителем. Его произведения интерактивны и тре-

буют декодирования. Художник провоцирует аудиторию, заставляет ее размышлять над прошлым, настоящим и будущим, разрушать сложившиеся стереотипы, прежде всего в сфере этнических и расовых отношений. В центре его внимания также находится и проблема идентичности — индивидуальной и коллективной.

Ключевые слова: модернизм, постмодернизм, Викторианская эпоха, реминисценция, культурный код, Африка, Йинка Шонибаре.

Для цитирования: Гавристова Т.М. Йинка Шонибаре: диалог со временем // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 502—509. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-502-509.

Рубеж XX—XXI вв. вошел в историю как время расцвета африканского модернизма, ставшего продолжением французского импрессионизма, фовизма и сюрреализма, немецкого экспрессионизма, итальянского футуризма, русского авангардизма.

Лондонский художник Йинка Шонибаре (по этнической принадлежности йоруба) — один из самых экстравагантных и ангажированных мастеров афри-

* Статья написана при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда в рамках научного проекта № 16-31-00025 «Современная история Тропической Африки (опыт классификации источников)».

канского модернизма, который известен экспериментами в области дизайна, фотографии, кино. В 2009 г. он принимал участие в Московской биеннале современного искусства, в Музее современного искусства «Гараж» в рамках основного проекта была представлена одна из двух его парных композиций — «Как снести обе головы сразу» (джентльмены). Однако в России Й. Шонибаре мало известен. Его произведения никогда не было предметом специального исследования (ни в отечественной африканистике, ни в искусствоведении), данная статья призвана хотя бы отчасти восполнить существующий пробел.

ПОИСКИ ИДЕНТИЧНОСТИ

Йинка Шонибаре родился в 1962 г. в Лондоне. Спустя три года семья вернулась в Нигерию. Первым языком в семье был английский, дети воспитывались в лоне английской культуры. Нигерийский средний класс в середине 1970-х гг. (годы «нефтяного бума») по уровню доходов и образу жизни мало отличался от британского, а Лагос — столица Нигерии — превратился в крупнейший африканский мегаполис.

В Лондон Й. Шонибаре приехал вновь в возрасте 17 лет. Семья не одобряла его намерение стать художником, но не чинила препятствий. Спустя много лет в интервью он назовет поступление в Уимблдонскую школу искусств самым счастливым моментом своей жизни [1]. Однако спустя две недели вирусное заболевание привело к тяжелейшему осложнению и параличу конечностей. Потребовалось три года, чтобы вновь научиться ходить. Учеба в Байам Шоу (эта школа искусства в настоящее время преобразована в Центральный колледж искусства и дизайна Святого Мартина) вернула Й. Шонибаре к жизни. Пребывание в колледже Голдсмита (1989–1991) и получение магистерской степени интегрировали его в профессиональную среду. В колледже одновременно с ним учились многие из тех, кто входил в хорошо известную группу «Молодые британские художники». Й. Шонибаре был одним из них. Ни стиль его произведений, ни техника никогда не были в чистом виде африканскими.

Художественная критика воспринимала молодого йоруба как эмблему социально-культурной антропологии [2]. Однако, сознавая себя африканцем по крови и британцем по рождению, воспитанию и образованию, Й. Шонибаре не страдал от раздвоения личности, соединив вместе две эстетики, противоречащие друг другу: одна тяготела к разуму, другая — к чувствам. Его работы вместили в себя два мира, две души, два образа жизни и стиля мышления, обозначив некое, вполне возможное, совмещение противоположных прин-

ципов восприятия окружающей действительности. Художнику удалось замкнуть Африку и Европу в рамках единого пространства — в поле напряжения, создаваемого двумя полюсами, расширив границы зрительской аудитории, провоцируя ее интерес к афро-европейской идентичности [3]. Лондон, лондонцы и королева — предмет его обожания — определили тему его творчества. Однако эмоциональный заряд (полифония, полихромия, ритмы, коды, игра) и смысловое наполнение сюжета (образы, символы, знаки) художник черпал из африканских традиций.

«БУЙНЫЙ БАТИК»

Признание Й. Шонибаре принесли замысловатые фигуры, облаченные в одежды из яркой ткани с африканским орнаментом, ставшей его своеобразной «визитной карточкой». Использование столь эксклюзивной ткани, с одной стороны, — дань глобализации, с другой — происхождению. «Буйный батик» завоевал сердца профессионалов и массового зрителя. Первым его оценил Музей человека (Париж), затем он получил признание на рынке Брикстона (Лондон).

Китенге — разновидность батика (ручная роспись на ткани) — изначально вырабатывалась на острове Ява. Ее поверхность украшали рисунком, который набивался вручную. По образцу и подобию китенге в Манчестере в XIX в. началось фабричное производство ткани, пользовавшейся в Африке огромной популярностью. Со временем англичане стали производить набивной хлопок с расчетом на африканский рынок, изменив рисунок в соответствии с региональной стилистикой. Транснациональный характер дизайна и его трансформация из яванского в британский и африканский, связь с историей колониальной торговли (Индонезия — Голландия — Великобритания — Африка) обрели для Й. Шонибаре форму послания из прошлого в будущее. Стилистика кросскультурного диалога и интертекстуальности позволила синтезировать достижения мировых и региональных традиций.

В ткани с африканским орнаментом Й. Шонибаре облачил большинство своих персонажей, живущих в Галантный век и Викторианскую эпоху, реальных и вымышленных, космонавтов и инопланетян. Жизнеутверждающие образы (обезглавленных фигур женщин и мужчин) несут в себе заряд социально-культурной аккумуляции. Кто они, его герои: люди, у которых снесло голову, или куклы, манекены? Что обозначают изображенные на одежде символы и знаки? Почему аристократы облачены в хлопок, а не в бархат и шелк, согласно статусу? Какими бы парадоксальными ни

казались созданные художником фигуры, их узнаваемость (и обаяние) — следствие персонализации и кристаллизации стиля, благодаря которому мастеру удалось открыть в себе то, что В. Кандинский называл «душевными вибрациями» [4, с. 13], а Н. Бердяев определял как «художественный катарсис» [5, с. 18].

Эпоха постмодернизма с ее увлечением ироническим цитированием, реминисценциями, игрой наложила особый отпечаток на инсталляции Й. Шонибаре. Подобно русскому композитору А. Скрябину, экспериментирующему в музыке, африканец-йоруба сумел «выразить свое новое катастрофическое мироощущение» [5, с. 6] (он сам называет его «юмор висельника» [6]) в форме художественной мистерии, синтезировав едва ли не все существующие формы и виды искусства. А. Скрябин, по словам Н. Бердяева, мистику «мыслил эсхатологически», как «конец существующего мира и завоевание новых сфер» [5, с. 6]. Й. Шонибаре, апеллируя к истории и литературе, совершил разрыв с Логосом. Обретение им нового — космического — ритма [5, с. 11] увенчалось рождением «теургического искусства» [5, с. 20], созидющего новую реальность, существующую вне времени и пространства. Ее визуализация обернулась торжеством Красоты (с большой буквы).

Презентация произведений художника сродни карнавалу. С одной стороны, благодаря колдовской полихромии хлопка; с другой — потому что автор приглашает зрителя приобщиться к празднику, войти в воображаемое пространство и жить в нем, сознавая (или не сознавая), что люди могли существовать так веками — в окружении масок. Не так ли чувствовали себя миллионы чернокожих рабов в декорациях Старого и Нового Света?

ВИКТОРИАНСКАЯ ЭПОХА И ЕЕ ОБРАЗЫ

Лондон, с его величием и домовитостью, особым «имперским уютом» [7, с. 76], художник изучал по гравюрам У. Хогарта (1697–1764) и английской литературе, навсегда сохранив в сердце восхищение Викторианской эпохой. Период правления королевы Виктории (1837–1901) вместил в себя развитие науки, культуры, цивилизации, англо-бурскую войну, создание цепи колоний от Каира до Кейптауна. Несмотря на запрет работорговли (1807), нелегально она продолжалась до середины XIX в., и только зарождение либерализма и расширение демократии привело к изменению перцепции и как следствие положения чернокожих в Британской империи.

Восприятие викторианской Англии шло через литературу, живопись, творчество прерафаэлитов,

дендизм, моду. Изучение наследия великих писателей, художников, поэтов пробуждало интуицию, формировало вкус, провоцировало полет фантазии. Волею судеб галерея сотворенных руками Й. Шонибаре викторианских селебрити, облаченных в одежды из набивных тканей, включила практически всех названных людей и придуманных ими героев, обозначив набор историко-культурных кодов. В литературно-художественном хронотопе произошло слияние примет эпохи. Время, став художественно-зримым, обрело очевидность в развитии сюжета — в ходе истории [8].

Прославил мастера цикл постановочных фотографий «Дневник викторианского денди» (1998). Их копии находятся в музейных и частных коллекциях. Одна из них выполнена по заказу администрации лондонского метро. Центральная фигура постановочного пространства — чернокожий денди, которого Й. Шонибаре поместил в декорации Викторианской эпохи — в общество белых. Подлинность объекта и его ощущений не вызывает сомнения, хотя, комментируя цикл, автор называл своего героя притворщиком. Он играет аристократа, но не аристократ, скорее — игрок, лицедей. Чернокожий фронт — настоящий лондонский денди: сибарит, раб привычек. Во взглядах, жестах, позах, интерьерах помещений, где он проводит время, явно проглядывает ироническое прочтение произведений классиков Викторианской эпохи — с перегруженностью деталями, традиционной избыточностью интерьера. Некоторые критики находят параллели цикла с работами французского художника Ж.О. Фрагонара (1732–1806): есть сходство в позах, моделях одежды, изображении интерьера. Однако визуально «Дневник викторианского денди» более всего близок серийным полотнам и гравюрам всемирно известных циклов У. Хогарта: «Карьера распутника» (1732–1733) и «Четыре времени суток» (1736).

Череда аллюзий включает формат (серия), Лондон (имперская столица), характерное сосуществование в пространстве картины упорядоченности и бедлама. Очевидно мастерское использование деталей быта. В клубе — книги; в гостиной — остывший чайник; в спальне — тазик для умывания, ночной колпак, смятые простыни, разбросанные предметы туалета и другие приметы прелюбодеяния. Однако там, где У. Хогарт, осмеивая, осуждает и наставляет, Й. Шонибаре наблюдает и забавляется, позволяя себе, подобно Ч. Диккенсу, проявить милосердие и великодушие (автор любит своих героев) или просто ничего не заметить.

Созданную Й. Шонибаре серию можно рассматривать как самоучитель галантного тона и подобие «театра абсурда», иносказание, а по сути как гениальный симулякр [8]. Существование героя в «перевернутом» мире, подобно Алисе в Зазеркалье, заставляло автора, а вместе с ним и зрителей, аб-

страгироваться от обыденности (тривиальности). «Дневник викторианского денди» воспринимался как карикатура на жизнь общества. Наперекор рассуждениям об афро-британской идентичности он позволил автору расставить важные для него акценты. В лоне английской культуры (и традиций) он вырос, сформировался и может, как принято, взглянуть на прошлое сквозь розовые очки [9]. В какой-то мере денди — автопортрет художника, хотя, по его собственным словам, он никогда не сталкивался с проявлениями расовой сегрегации [6].

В постановочном пространстве композиции «XIX в. Дети эпохи» (1999–2000) на деревянных подставках (постаменты) нашли место облаченные в ткани с африканским орнаментом королева Виктория (1819–1901), поэтесса, романистка и гувернантка Ш. Бронте (1816–1855) и два вечных оппонента: либерал У. Гладстон (1809–1898) и консерватор Б. Дизраэли (1884–1881).

Блестящий цикл инсталляций «Битва за Африку» (2003) Й. Шонибаре посвящен событиям Берлинской конференции (1884–1885), на которой 14 стран-участниц встали на путь раздела континента. В изысканных декорациях Викторианской эпохи за элегантным столом красного дерева с изображением карты Африки автор — опытный сценограф — разместил 14 безголовых фигур (по числу государств, представленных на конференции). Основой мизансцены служит художественный перифраз известных фотографий, сделанных непосредственно в зале заседаний. «Обезглавив» участников «битвы за Африку», облачив их в костюмы из набивных тканей, как бы лишив идентичности и одновременно обозначив неразрывность связей с Африкой, Й. Шонибаре поставил под сомнение вопрос о целесообразности подобных (кулуарных) политических решений без каких-либо акцентов на расу и этнос. И хотя художественная критика нередко упрекала мастера в неоправданной эклектике, неуместности использования тканей с экзотическим орнаментом для стилизации одежды Викторианской эпохи [10, р. 111], парадоксы перцепции обычно начинались тогда, когда мораль вступала в противоречие с реальностью.

Последствия Берлинской конференции известны: к началу XIX в. практически вся Африка оказалась под властью великих держав. Ирония судьбы заключалась в том, что раздел континента положил начало межкультурному диалогу, инициировав процесс интеграции африканцев в мировое политическое, экономическое и культурное пространство и возникновение новых форм идентичности. В настоящее время это уже не только африканцы и афроамериканцы, но и афробританцы, афрофранцузы, афробельгийцы, афронемцы, афрофинны и даже по аналогии с космополитами (гражданами мира) — афрополиты (африканцы мира).

ТЕАТР Й. ШОНИБАРЕ

Инсталляции — типичный продукт эпохи постмодернизма, начало которой обычно относят к середине XX в. и связывают с обновлением политической ситуации в мире и регионах после Второй мировой войны. Как самостоятельная форма изобразительного (постановочного) искусства инсталляция, возникнув сравнительно недавно, развивалась во взаимосвязи с театром, традициями декорации и использовалась в силу необходимости воссоздания обстановки и атмосферы былых времен. Создание инсталляций было направлено на визуализацию образов и реалий повседневной жизни, в том числе давно утраченных. Задача художника состояла в том, чтобы, воссоздав, сохранить их в памяти — своей и зрительской.

Художественное воспроизведение образов целой эпохи предполагало превращение субъективных представлений о ней в реально существующий объект (установку, постановку), который собственно и есть произведение. Й. Шонибаре, склонный к театрализации пространства, изначально стремился к тому, чтобы оно вместило в себя элементы мистерии или фарса. Аппелируя к аудитории, он мастерски оперировал разнообразными кодами, расширил возможности использования артефактов за счет реминисценций. Так начались его путешествия во времени.

Реминисценция (неявная цитата, цитирование без кавычек) вторична по своей природе, хотя сам по себе способ цитирования носит творческий характер. Для Й. Шонибаре припоминание превратилось в игру. Ее условия он диктует сам, меняя их в зависимости от степени готовности аудитории. Узнавание — одно из правил игры, в границах которой происходит взаимодействие творческой активности художника (творца) и зрителей, воспринимающих произведение. Оно предполагает наличие определенного уровня образования и эрудиции. Именно поэтому в литературно-художественной и музыкальной традиции так много аллюзий на античные и библейские сюжеты. Сходство имен, образов, символов, знаков обеспечивало диалог (и даже полемику) с прошлым и будущим: с предшественниками — посредством цитирования, с современниками и потомками — путем комментирования (в надежде расширить контекст произведения).

Веками, в силу особенностей пуританской культуры, англичане традиционно отдавали предпочтение семейным портретам на фоне живописных уголков парка или изображениям любимых собак и лошадей. Художники, дабы развивать свое искусство, заменяли религиозные и героические сюжеты реминисценциями на тему пьес В. Шекспира или романов В. Скотта. Королевская академия художеств в Лондоне значительно меньше была подчи-



Й. Шонибаре. Как сразу снести две головы. 2006

нена иерархии жанров, нежели Академия изящных искусств Парижа, что не могло не сказаться на стилистике и формате произведений. Реминисценции работ великих мастеров рождали гениальных художников и гениальные произведения.

Ироническое цитирование классиков литературы и живописи вывело Й. Шонибаре на путь переосмысления глобальных проблем истории человечества (в том числе проблем сегрегации и дискриминации меньшинств) в контексте идей гуманизма. Презентация вредных привычек и вредных советов (в духе У. Хогарта и Л. Кэррола) повлекла за собой активизацию деятельности, направленной на обдумывание справедливости запретов и допустимости компромиссов. На смену сельской идиллии пришел урбанизм, в городской среде многое стало восприниматься совершенно иначе. Сказалось влияние Ж. Кокто и Дж. Кирико.

«Ответы» художника на «вызовы» мастеров портрета XVIII в., на первый взгляд, представляют собой скульптурные копии их полотен, на деле — это абсолютно самостоятельные произведения. Их существование в параллельных мирах оправдано спецификой формы, содержания, благодаря разнообразию используемых знаковых систем, и перцепции, изменчивой в своей зависимости от времени и пространства. Скульптуры (размером с человеческий рост) — плоть от плоти английской живописи и одновременно галиматья, шарада, провокация. Типично английский семейный портрет Т. Гейнсборо (1727–1788) «Мистер и миссис Эндрюс» (1750), ныне хранящийся в Национальной галерее (Лондон), обрел в творчестве мастера новое прочтение: «Мистер и миссис Эндрюс без голов» (1998). Метаморфозы очевидны, как и их визуальное подобие. Фигуры облачены в цветной хлопок. Однако художник не просто сохранил, но в какой-то мере даже преумножил изначально присущие им пластичность, обаяние и милую грацию. С точностью

воссозданы позы, жесты персонажей оригинальных произведений, хотя мастер расставил свои акценты в их реальной — невымышленной — истории, даруя зрителям калейдоскоп ощущений, связанный с восприятием детально разработанных и воедино связанных исторических и художественных сюжетов.

Мистер Эндрюс, выпускник Оксфорда, молодой джентри (к моменту написания портрета ему было 22 года), имел стабильный доход с поместья, доставшегося ему от отца. Охотничий костюм, кремниевое ружье, собака — детали, с помощью которых Т. Гейнсборо подчеркивал статус молодого супруга, человека, не обремененного никакими заботами, кроме семейных. Его досуг не ограничен ничем — он нигде не служит. Благочинна и безупречная юная супруга, урожденная Мери Картер. Она вышла замуж в 16 лет, ее семья владела текстильным бизнесом. Намеки на наличие брачного контракта очевидны: имеется документ. Такова мода тех лет, деньги к деньгам — соседние земли объединялись.

Рабство и колониальные связи нередко ассоциируются с браком. Великобритания богатели за счет работорговли и эксплуатации заокеанских территорий. Так закладывалось процветание империи и общества. Многие британцы хотели бы стереть позорную страницу из фамильной истории, искупить вину, занимаясь меценатством и благотворительностью. Однако историческая память с присущими только ей механизмами припоминания навеки сохранила историю рабства в памяти человечества. В 2007 г. в Музее Альберта и Виктории на выставке «Неудобная правда», посвященной 200-летию отмены трансатлантической торговли рабами, в музыкальном салоне дворца была представлена скульптура Й. Шонибаре «Сэр Фостер Канлифф, игра» (2007). Внук (и тезка) известного работорговца сэра Фостера Канлиффа-старшего (1682–1758), трижды избиравшегося мэром Ливерпуля, баронет в третьем поколении, предстал перед посетителями в костюме лучника (из характерной воценой ткани с орнаментом) без головы.

Ф. Канлифф-младший известен как один из основателей общества британских лучников. В основе композиции Й. Шонибаре — транслитерация работы придворного портретиста Джона Хопнера (1758–1810), написанной в 1787 году. На картине Ф. Канлифф изображен во весь рост на фоне живописного леса, в униформе лучника, в зеленом пальто, темно-желтых панталонах и ботфортах, с колчаном у ног. «Кровавые деньги» (доходы от работорговли) позволили нескольким поколениям его семьи безбедно существовать и предаваться любимым развлечениям — стрельбе из лука. В игре они проводили всю жизнь, не задумываясь, что играют судьбами людей. Такова «неудобная правда» [11, р. 62].

Утонченный интеллектуализм визуального цитирования художник использует для противопоставления

ставления минувшей, варварской эпохи колониальной эксплуатации идеальному миру красоты и гармонии. Его сэр Ф. Канлифф внешне столь же прекрасен, как две стилизованные под Викторианскую эпоху, облаченные в яркие ткани, вооруженные пистолетами мужские (и женские) фигуры в одноименных парных композициях на тему «Как сразу снести две головы» (2006). Что это, химера? Только воображаемый мир может быть столь красив. В реальной жизни существует красота и уродство, добро и зло, жизнь и смерть. Гуманизм, с точки зрения Й. Шонибаре, предполагает компромисс и как следствие цивилизованность человеческого существования.

По мотивам работы Г. Реберна (1756–1823) «Преподобный Роберт Уолкер катается на коньках по льду Даддингтонского озера» (в русском языке полотно известно под названием «Катающийся министр») Й. Шонибаре создал шедевр — «Преподобный на льду» (2005). С одной стороны, работа задумана как пародия, шутка. Главный герой чем-то напоминает придуманного Г.К. Честертоном отца Брауна. Широко растиражированный благодаря экранизациям образ католического священника, обладающего непритязательной внешностью и острым умом, невероятно обаятелен. Для скорости передвижения он лихо разъезжает на велосипеде. Преподобный Р. Уолтер, чтобы всюду успеть, гоняет по льду на коньках. В отличие от многих других людей он не принадлежит себе, а служит Богу, пастве, идеалам справедливости.

«ВСЕ МОЖЕТ РУХНУТЬ В ЛЮБОЙ МОМЕНТ...»

Рассуждения художника нередко пронизаны печалью. Все люди — по большому счету рабы. Рабство может быть разным: рабство любви и ненависти; кропотливая работа придворного живописца, рисующего портреты заезжих знаменитостей; тяжелый труд преподобного, заставляющий надевать коньки и мчаться, по зову сердца и долгу службы, туда, где есть в нем необходимость. Соблюдение королевского этикета — тоже рабство.

Интерес к колониальной истории Великобритании вылился в создание ряда композиций. Едва ли не самой знаменитой стала скульптура корабля «Виктория», на борту которого выдающийся флотоводец Горацио Нельсон получил смертельное ранение во время битвы при Трафальгаре. В честь победы английского флота (21 октября 1805 г.) центральная площадь Лондона стала называться Трафальгарской. В середине площади была установлена колонна Г. Нельсона, увенчанная статуей адмирала, а вокруг — четыре постаменты. На трех уставле-

ны памятники Георгу IV и генералам Г. Хейвлоку и Ч. Дж. Нэпиру. Четвертый постамент долгое время пустовал. С сентября 2005 г. он начал использоваться для временных выставок, 24 мая 2010 г. на нем была размещена огромная плексигласовая бутылка, внутри — макет (в масштабе 1:30) флагманского корабля адмирала Г. Нельсона «Виктория». Спустя год, по истечении срока демонстрации, скульптуру установили на постоянной основе около Военно-морского музея в Гринвиче (Лондон). Й. Шонибаре рассматривал это как большую честь, признание его вклада в развитие современного британского искусства.

«Большому кораблю — большое плавание» — одна из самых распространенных аллюзий на тему «Виктории». Сквозь нее проступает двойственное (весьма противоречивое) отношение художника к проблеме побед и поражений (военных, интеллектуальных, человеческих) и ирония в отношении завышенной самооценки. Согласно легенде, перед началом сражения Г. Нельсон поднял на флагманском корабле флажный сигнал «Англия ожидает, что каждый исполнит свой долг». Он привел Англию к победе. Однако большая победа, как и большая любовь, всегда сопряжена с потерями. Подлинный успех возможен ценой жертв и страданий. Таков смысл послания в бутылке.

Скульптура вызывает в воображении ряд известных произведений У. Тёрнера (1775–1851). Корабль в бутылке представлен в том же ракурсе, что в работе художника-мариниста, неоднократно обращавшегося к военно-морской тематике. Вкрапления «буйного батика» усиливали реальность восприятия, хотя корабль «Виктория» воспринимался как призрак.

Ассоциации с «Летучим голландцем» вполне оправданны: его образ широко тиражировался на оперной сцене, в литературе и кино. Что сулит появление корабля-призрака на горизонте? Как и почему он оказался в бутылке? Корабль как виновник смерти Г. Нельсона попал в заключение или законсервирован как памятник героической эпохе? И какие уроки можно извлечь из прошлого?

В фильме «Бал масок» (Великобритания, 2004) Й. Шонибаре — режиссер и художник — использовал элементы камуфляжа и провокации, излюбленные приемы своего диалога со зрителем. Экстравагантная история рассказывает о трагических событиях 16 марта 1792 г., когда на балу в королевской опере выстрелом в спину был убит король Швеции Густав III. Гламурность образов, яркость костюмов, пикантность ситуаций делает фильм зрелищным. Отдельные мизансцены напоминают полотна (и гравюры) У. Хогарта. Круг взаимопроникающих искусств (театр, музыка, живопись, скульптура, дизайн) замыкается в сцене бала. Со смертью короля приходит осознание ирреально-

сти происходящего. Встает вопрос: что это было, бал марионеток (мертвый мир, где люди — изящные безделушки, а их жизнь — цепь случайностей, игра судьбы)? Такова квинтэссенция картины: мир может рухнуть в любой момент [12].

Й. Шонибаре — человек книжных знаний, это не вызывает сомнений. По его убеждению, литература и культура многогранны и многолики и развиваются в процессе диалога и взаимопроникновения региональных составляющих. Их образ воссоздан в одной из недавних инсталляций под названием «Британская библиотека» (10 тыс. фолиантов на книжных полках). В 2014 г. она демонстрировалась в Старой библиотеке Брайтонского музея в рамках Брайтонского культурного фестиваля (второго по популярности после Эдинбургского) и проекта «Дом-2014». С 13 мая по 26 ноября 2017 г. ее полностью можно увидеть в рамках 57-й Венецианской биеннале.

Обложки книг стилизованы тканью. Библиотека вместила 3 тыс. имен, прошедших сквозь тернии к звездам (меж ярких переплетов проглядывают колючки). На полках «Британской библиотеки» Г. Джеймс, Т.С. Элиот, Г. Гольбейн, К. Исигуро, З. Хадид, нигерийцы Б. Окри и Б. Эмечета и многие другие авторы, вынужденно и по доброй воле покинувшие родину и поселившиеся в Великобритании. Истоки их творчества лежат в разных культурных традициях. Однако вместе они сформировали и продолжают формировать тот самый генный субстрат, на котором базировалась (и будет базироваться) британская литературно-художественная традиция.

Инсталляция создана как парафраз на тему остроумного памфлета Дж. Свифта «Битва книг» (1704), по мотивам которого У. Хогарт создал свою не менее блистательную гравюру «Битву картин» (1743). Их смысл прост: веками литераторы и художники, философы и поэты хотели утвердиться в превосходстве друг над другом. Свидетельство тому — конфликт поколений, научных и художественных школ, жанров, идей. Жизненное кредо Й. Шонибаре выражено словами: «Я принадлежу к политической партии искусства» [13]. В столь очевидной приверженности проявляется верность традициям мировой и британской живописи, экспрессия стиля, поиски смысла человеческого бытия. Культурные коды подлежат обновлению. И как не признать вклад в британскую культуру тех, кто когда-то прибыл в страну извне. Корешки книг на полках «Британской библиотеки» подобраны исключительно красиво: каждая книга (и автор) на своем месте.

9 августа 2017 г. Й. Шонибаре исполнилось 55 лет и, несмотря на тяжелый недуг (всегда между жизнью и смертью), он продолжает творческие

поиски — на перекрестке путей, культур, континентов. С новыми композициями в юбилейный для мастера год познакомились жители Дании и США. Созданные им колоритные фигуры принцесс обрели свое место в одной из галерей Кенсингтонского дворца в Лондоне, а в Королевской академии художеств разместились ангелы, лица которых закрыты африканскими масками. По мнению самого художника, таков гибрид европейского христианства и африканской мифологии: ни конфликтов, ни сражений, мир и так может рухнуть в любой момент...

Список источников

1. *Greenstreet R.* Q&A: Yinka Shonibare [Электронный ресурс] // The Guardian. 2011. 30 April. URL: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2011/apr/30/yinka-shonibare-artist-interview> (дата обращения: 17.05.2017).
2. *Enwezor O.* The Creative Work of Yinka Shonibare // *Nka : Journal of Contemporary African Art*. 1997. № 6–7. P. 10.
3. *Reed M.E.* Yinka Shonibare. Double Dutch // *African Arts*. 2005. V. 38, № 2. P. 51.
4. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. 237 с.
5. *Бердяев Н.* Кризис искусства. Москва : Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. 47 с.
6. Yinka Shonibare: "I wanted to Do a Work Connected to Trafalgar Square" [Электронный ресурс] // The Guardian. 2010. 16 May. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/16/yinka-shonibare-fourth-plinth-traffic> (дата обращения: 17.05.2017).
7. *Вайль П.* Гений места. Москва : КоЛибри, 2008. 485 с.
8. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
9. *Reading the Contemporary: African Art from Theory to The Marketplace* / ed. by O. Oguibe, O. Enwezor. Cambridge : MIT Press, 1999. 432 p.
10. *Ibridafrica. Hybrid Africa* / ed. by E. Cossa, G. Schlinkert. Roma : CangeMi Editore, 2002. 143 p.
11. *Pool H.* Uncomfortable Truth: Are you sitting comfortably? // *V&A Magazine*. 2007. № 12. P. 60–67.
12. *Kellaway K.* Yinka Shonibare: "Your World Could Come Crashing Down at Any Time" [Электронный ресурс] // The Guardian. 2012. February 19. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/19/yinka-shonibare-interview> (дата обращения: 17.05.2017).
13. *Sheerin M.* 10 Questions for Artist Yinka Shonibare MBE [Электронный ресурс] // The Arts Desk. 2014. April 22. URL: <http://www.theartsdesk.com/visual-arts/10-questions-artist-yinka-shonibare-mbe> (дата обращения: 17.05.2017).

YINKA SHONIBARE: DIALOGUE WITH THE TIME

TATIANA M. GAVRISTOVA

P.G. Demidov Yaroslavl State University, 14, Sovetskaya Str., Yaroslavl, 150003, Russia
E-mail: tanja1994@mail.ru

Abstract. London artist and designer Yinka Shonibare (Yoruba) is well known in Europe and America as a master of historical, literary and artistic reminiscences, primarily on the theme of the Victorian era. His interest in the history and culture of Africa and Great Britain (literature, painting, theater, cinema, etc.) determined the main line of his work, which is engaged by the audience and marked a new direction in the development of the contemporary art, conventionally called transavantgardism. The gene substratum of Shonibare's creative works contains all the richness of world art traditions — from classics to postmodern — and, of course, visual practices of Nigerian ethnics (Igbo and Yoruba). The installations of Y. Shonibare is considered to be examples of unique beauty and provocation (Black Dandy; headless, but quite recognizable, figures clothed in the “luxuriant batik” invented by the artist). The Master is playing his game with the audience. His works are interactive and need to be decoded. The artist provokes the audience, makes it reflect on the past, present and future, destroy the stereotypes, especially in the field of ethnic and racial relations. The problem of identity — individual and collective — is also in the center of his attention.

Key words: modernism, postmodernism, Victorian era, reminiscence, cultural code, Africa, Yinka Shonibare.

Citation: Gavristova T.M. Yinka Shonibare: Dialogue with the Time, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 502–509. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-502-509.

Acknowledgements

This article is written with the support of the Russian Foundation for Humanities, project No. 16-31-00025 “The Modern History of Tropical Africa (An Experience of Sources Classification)”.

References

1. Greenstreet R. Q&A: Yinka Shonibare, *The Guardian*, 2011, April 30. Available at: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2011/apr/30/yinka-shonibare-artist-interview> (accessed 17.05.2017).
2. Enwezor O. The Creative Work of Yinka Shonibare, *Nka: Journal of Contemporary African Art*, 1997, no. 6–7, p. 10.
3. Reed M.E. Yinka Shonibare. Double Dutch, *African Arts*, 2005, vol. 38, no. 2, p. 51.
4. Kandinsky W. *Tochka i liniya na ploskosti* [Point and Line to Plane]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008, 237 p.
5. Berdyaev N. *Krizis iskusstva* [The Crisis of Art]. Moscow, G.A. Lemana i S.I. Sakharova Publ., 1918, 47 p.
6. Yinka Shonibare: “I wanted to Do a Work Connected to Trafalgar Square”, *The Guardian*, 2010, May 16. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/16/yinka-shonibare-fourth-plinth-traffic> (accessed 17.05.2017).
7. Vail P. *Genii mesta* [The Genius of Place]. Moscow, KoLibri Publ., 2008, 485 p.
8. Bakhtin M.M. *Formy vremeni i khronotopa v romane*. Ocherki po istoricheskoi poetike [Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics], *Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki* [Bakhtin M.M. Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1975, pp. 234–407.
9. Oguibe O, Enwezor O. (eds). *Reading the Contemporary: African Art from Theory to The Marketplace*. Cambridge, MIT Press Publ., 1999, 432 p.
10. Cossa E., Schlinkert G. (eds). *Ibriadafrica. Hybrid Africa*. Rome, Cangemi Publ., 2002, 143 p.
11. Pool H. Uncomfortable Truth: Are you sitting comfortably? *V&A Magazine*, 2007, no. 12, pp. 60–67.
12. Kellaway K. Yinka Shonibare: “Your World Could Come Crashing Down at Any Time”, *The Guardian*, 2012, February 19. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/19/yinka-shonibare-interview> (accessed 17.05.2017).
13. Sheerin M. 10 Questions for Artist Yinka Shonibare MBE, *The Arts Desk*, 2014, April 22. Available at: <http://www.theartsdesk.com/visual-arts/10-questions-artist-yinka-shonibare-mbe> (accessed 17.05.2017).

ЭТИКА НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Российская государственная библиотека как Издатель является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ) и принимает Декларацию «Этические принципы научных публикаций», принятую на Общем собрании АНРИ 20 мая 2016 г., и в случае возникновения спорных ситуаций, связанных с нарушением этики научных публикаций, направляет запросы на рассмотрение в Совет по этике научных публикаций АНРИ.

Публикация материалов в рецензируемых журналах является способом научных коммуникаций и вносит значительный вклад в развитие соответствующей области научного знания. Для журнала «Обсерватория культуры» важно установить стандарты поведения всех вовлеченных в публикацию сторон: Авторы, Редакции, Рецензентов, Издателя.

Следующие стандарты поведения должны соблюдаться в качестве общепринятых принципов публикации исследований в журнале «Обсерватория культуры».

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ АВТОРОВ

Требования к рукописям

Авторы статьи об оригинальном исследовании предоставляют достоверные результаты проделанной работы и объективное обсуждение значимости исследования. Работа должна содержать достаточно деталей и библиографических ссылок для возможного воспроизведения исследования. Ложные или заведомо ошибочные утверждения воспринимаются как неэтичное поведение и неприемлемы.

Оригинальность и плагиат

Авторы должны гарантировать, что представлена полностью оригинальная работа. В случае использования работ или утверждений других Авторов следует предоставлять соответствующие библиографические ссылки. Плагиат может существовать во многих формах: представление чужой работы как авторской, копирование или перефразирование существенных частей чужих работ (без указания авторства), заявление собственных прав на результаты чужих исследований. Плагиат во

всех формах представляет собой неэтичные действия и является неприемлемым.

Множественность и одновременность публикаций

Авторы гарантируют предоставление полностью оригинальной работы. Автор не должен публиковать рукопись, по большей части посвященную одному и тому же исследованию, более чем в одном журнале как оригинальную публикацию. Автор не должен представлять на рассмотрение в другой журнал ранее опубликованную статью.

Публикация определенного типа статей (например переводных статей) в более чем одном журнале допускается в некоторых случаях при соблюдении определенных условий. Авторы и Редакция заинтересованных журналов должны согласиться на вторичную публикацию, представляющую обязательно те же данные и интерпретации, что и в первично опубликованной работе. Библиография первичной работы должна быть представлена и во второй публикации.

Признание первоисточников

Признание вклада других лиц обязательно всегда. Авторы обязаны ссылаться на публикации, которые имеют значение для выполнения представленной работы. Данные, полученные в ходе частной беседы, переписки или в процессе обсуждения с третьими сторонами, не должны быть использованы или представлены без ясного письменного разрешения первоисточника.

Авторство публикации

Авторами публикации могут выступать только лица, которые внесли значительный вклад в формирование замысла работы, разработку, исполнение или интерпретацию представленного исследования. Автор должен удостовериться, что все Соавторы видели и одобрили окончательную версию работы и согласились с представлением ее к публикации.

Существенные ошибки в опубликованных работах

В случае обнаружения Автором существенных ошибок или неточностей в публикации Автор должен сообщить об этом в Редакцию журнала и взаимодействовать с ней с целью скорейшего

изъятия публикации или исправления ошибок. Если Редакция или Издатель получили сведения от третьей стороны о том, что публикация содержит существенные ошибки, Автор обязан изъять работу или исправить ошибки в максимально короткие сроки.

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ РЕДАКЦИИ

Решение о публикации

Редакция журнала «Обсерватория культуры» сама принимает решения о публикации, учитывая мнение Рецензентов. В основе решения – научная значимость рассматриваемой работы. Редакция руководствуется политикой Редакционного совета журнала «Обсерватория культуры», действуя в соответствии с юридическими нормами в отношении законности, авторского права, плагиата, клеветы.

Конфиденциальность

Редакция журнала «Обсерватория культуры» без необходимости не раскрывает информацию о принятой рукописи третьим лицам, за исключением Авторов, Рецензентов, возможных Рецензентов и Издателя.

Надзор за публикациями

Редакция, имея убедительные доказательства того, что утверждения или выводы, представленные в публикации, ошибочны, должна принять меры по скорейшему уведомлению о внесении изменений или изъятии публикации.

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ РЕЦЕНЗЕНТОВ

Влияние на решения Редакции

Рецензирование – необходимое звено в научных коммуникациях. Рецензирование помогает Редакции принять решение о публикации, а Автору – повысить качество работы. Издатель разделяет мнение, что все ученые, которые хотят внести вклад в публикацию, обязаны выполнять существенную работу по рецензированию рукописи.

Исполнительность

Рецензент, чувствуя, что он не имеет достаточно квалификации для рассмотрения рукописи

или времени для быстрого выполнения работы, должен уведомить об этом Редакцию.

Конфиденциальность

Рукопись, полученная для рецензирования, должна рассматриваться как конфиденциальный документ.

Объективность

Рецензент обязан давать объективную оценку. Персональная критика Автора неприемлема. Рецензентам следует ясно и аргументировано выражать свое мнение.

Признание первоисточников

Рецензентам следует выявлять значимые опубликованные работы, соответствующие теме и не включенные в библиографию к рукописи. На любое утверждение (наблюдение, вывод или аргумент), опубликованное ранее, в рукописи должна быть соответствующая библиографическая ссылка. Рецензент должен также обращать внимание Редакции на обнаружение существенного сходства или совпадения между рассматриваемой рукописью и любой другой опубликованной работой, находящейся в сфере научной компетенции Рецензента.

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Издатель должен следовать принципам и процедурам, способствующим исполнению этических обязанностей Редакцией, Рецензентами и Авторами журнала «Обсерватория культуры» в соответствии с данной этикой.

Издатель должен оказывать поддержку Редакции в рассмотрении претензий к этическим аспектам публикуемых материалов и помогать взаимодействовать с другими журналами, если это способствует исполнению обязанностей Редакции.

Издатель должен обеспечить соответствующую специализированную юридическую поддержку (заклучение или консультирование) в случае необходимости.

Документ подготовлен по материалам Международного комитета по публикационной этике (COPE)

ТРЕБОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ И СТАТЬЯМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов. Текст статьи направляется по электронной почте на адрес **observatoria@rsl.ru** в формате Microsoft Word.

Весь текст набирается шрифтом Times New Roman Cyr, кеглем 12 pt, с полуторным междустрочным интервалом. Объем статьи – от 18 до 30 тысяч знаков с пробелами (с учетом реферата, ключевых слов, примечаний, списка источников).

СТРУКТУРА ТЕКСТА:

Сведения об авторе/авторах – имя, отчество, фамилия, место работы (в именительном падеже), подразделение, должность, ученая степень, ученое звание, адрес электронной почты, почтовый адрес организации – размещаются перед названием статьи в указанной выше последовательности.

Индексы УДК и ББК (по Средним таблицам), раскрывающие тематическое содержание статьи.

Название статьи.

Реферат – краткое изложение статьи по следующей структуре: актуальность проблематики и новизна решения, главные содержательные аспекты. Объем – 150–200 слов. Размещается после названия статьи.

Ключевые слова по содержанию статьи (8–10 слов) размещаются после реферата.

Основной текст статьи желательно разбить на подразделы (с подзаголовками).

Список источников оформляется в соответствии с принятым стандартом (ГОСТ Р 7.0.5–2008), выносится в конец статьи. Источники даются в порядке упоминания в статье. Отсылки к списку в основном тексте даются в квадратных скобках [номер источника в списке, страница]. При оформлении списка источников автоматическая нумерация текстового редактора не используется.

Примечания нумеруются арабскими цифрами, оформляются как автоматические сноски в конце страницы. Если работа выполнена в рамках гранта РГНФ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

Подписуточные подписи оформляются по схеме: название/номер иллюстрации – пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого – библиографическое описание; и т. п.). Имена файлов в списке должны соответствовать названиям/номерам предоставляемых фотоматериалов.

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами в форматах TIFF/JPG разрешением не менее 400 dpi, не допускается предоставление иллюстраций, импортированных в Microsoft Word, а также их ксерокопий.

Материалы на английском языке – информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) – в отдельном файле Microsoft Word по электронной почте. Журнал также публикует список источников на английском языке (и/или в транслитерации) в целях обеспечения отслеживания цитируемости в международных базах данных. Рекомендации по подготовке раздела References опубликованы на сайте журнала или направляются по запросу автора.

Предоставляя свои статьи в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не публиковавшимся произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются на основе Публичной оферты и подписанного автором Акцепта.

Полная версия Требований опубликована на сайте журнала: <http://observatoria.rsl.ru/>

Статьи, оформленные без учета вышеизложенных требований, к публикации не принимаются.

Авторы несут ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не всегда разделяет мнения авторов и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Редакция журнала не несет никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Журнал «Обсерватория культуры» адресован исследователям, преподавателям и учащимся в сфере культурологии, искусствоведения и философии, а также широкой читательской аудитории.

Журнал в печатной форме распространяется через подписные агентства, его можно приобрести на крупных книжных выставках-ярмарках, в рамках некоторых культурологических конференций, а также в редакции.

РОЗНИЧНАЯ ПРОДАЖА

Приобрести отдельные номера журнала можно в розничном магазине Российской государственной библиотеки по адресу:

Воздвиженка ул., 3/5, 1 подъезд.

Не только приобрести отдельные номера, но и оформить договор подписки можно в редакции по адресу:

Воздвиженка ул., д. 1

(вход со стороны ул. Моховая, от поста охраны позвонить).

тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 11-75

e-mail: bvdgovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписные индексы по Объединенному каталогу «Пресса России» — 12141 (полугодовой), 93613 (годовой).

◆ Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство, работающее в Вашем регионе.

В ЦИФРОВОЙ ФОРМЕ

Платная полнотекстовая версия журнала «Обсерватория культуры» (в цифровой форме) доступна на сайтах агентств-распространителей. У некоторых есть возможность не только подписки, но и приобретения и последующего скачивания отдельных номеров журналов или статей:

◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <http://ebiblioteka.ru/browse/publication/32347>

◆ Агентство «Книга-Сервис»: «Пресса по подписке» <http://www.akc.ru/rucont/itm/279322/>

◆ Национальный цифровой ресурс Руконт <http://rucont.ru/efd/279322>

Редакция журнала ОТДЕЛ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Главный редактор

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

Заместитель главного редактора — ответственный секретарь

Шибанова Екатерина Александровна

**Заместитель заведующей отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора**

Гаджиева Анна Аркадьевна

Редакторы: Волхонская Е.Н.

Михайлова Т.М., Рыжкова Н.О.,

Солдаткина О.П.

Электронная версия

Баранчук Ю.Н.

Индексирование Адаменко А.С.

Перевод и транслитерация: Зуев А.Е.

Маркетинг и реклама Амалина М.Н.,
Руденок Д.В.

Начальник отдела предпечатной

подготовки Медведева Т.Т.

Верстка Епифанова Н.В.

Дизайн макета Морозова Е.С.

Набор: Медведева М.А., Подольск Н.В.

Технический редактор Соловьева Н.В.

Корректоры: Дедова Н.В.,

Коршунова Г.В., Макаров А.Н.

Адрес Редакции:

Отдел периодических изданий

Воздвиженка ул., д. 3/5,

Москва, 119019, Россия

тел.: +7 (499) 557-04-70 доб. 11-75

e-mail: observatoria@rsl.ru

<http://observatoria.rsl.ru>



Чтобы перейти на сайт
журнала, снимите этот
QR-код с помощью
смартфона или план-
шета, предварительно
установив приложение
типа QR Code Reader.

Журнал зарегистрирован Министерством
Российской Федерации по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых
коммуникаций.

Свидетельство о регистрации

ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.

Издается с 2004 г.

Учредитель и издатель

ФГБУ «Российская государственная
библиотека»

Подписано в печать 17.08.2017

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Усл. печ. л. 16. Тираж 350 экз.

Гарнитура: «Octava», «Helios»

Отпечатано с готового оригинал-макета

в ООО «Тамбовский полиграфический
союз», Моршанское шоссе, 14А,
Тамбов, 392000, РФ, <http://www.tps68.ru>
e-mail: info@tps68.ru
тел. +7 (4752) 53-26-27
Заказ № 932

Свободная цена.

Редакция не всегда разделяет мнения авторов статей и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных.
Все права защищены, перепечатка статей (полная или частичная) допускается при условии письменного разрешения редакции.

ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 14

4/2017

OBSERVATORY
OF CULTURE

