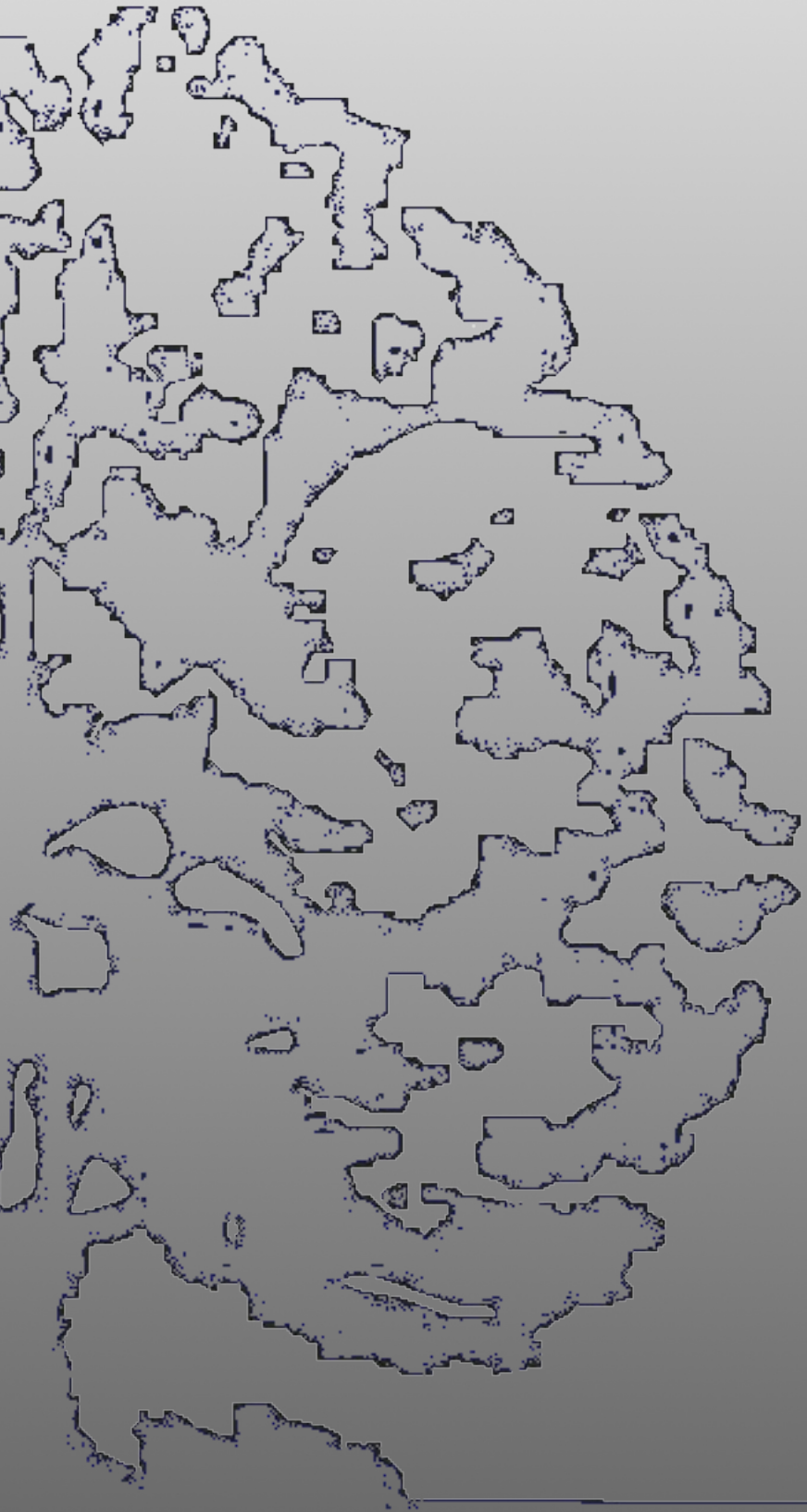
ISSN 2227-6165

ART & АРТИКУЛЬТ CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Пятый год издания / 5th Year of publication



№19 (3-2015)
август-ноябрь / August-November

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор
Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент
Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент
Губин Валерий Дмитриевич, доктор философских наук, профессор
Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор
Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор
Кравцова Елена Евгеньевна, доктор психологических наук, профессор
Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор,
действительный член Российской академии художеств
Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент
Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения
Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения, профессор
Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук,
PhD по философии (Университет Париж 8, Франция)
Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент
Шишко Ольга Викторовна
Якимович Александр Клавдианович, доктор искусствоведения,
действительный член Российской академии художеств

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора),
доктор филологических наук, доцент
Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения
Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор
Толстой Андрей Владимирович, доктор искусствоведения, доцент,
действительный член Российской академии художеств
Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций
ISSN 2227-6165
Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:
125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2015

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor
Bakanova, Irina Viktorovna, PhD
Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD
Gubin, Valerij Dmitrievich, Dr.Habil, professor
Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, professor
Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor
Kravcova, Elena Evgen'evna, Dr.Habil, professor
Krivcun, Oleg Aleksandrovich, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts
Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD
Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD
Ognev, Konstantin Kirillovich, Dr.Habil, professor
Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8
Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr.Habil
Shishko Ol'ga Viktorovna
Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, (deputy editor), Dr.Habil
Schtein, Sergej Jur'evich, (managing editor), PhD
Limanskaja, Ljudmila Jur'evna, Dr.Habil, professor
Tolstoj, Andrej Vladimirovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts
Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Peer-reviewed e-journal in the field of Arts and Humanities, edited by the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Certificate of registration Эл No ФС77-45872
issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).
ISSN 2227-6165
4 issues a year

Founder:
Russian State University for the Humanities (Federal State Budget Educational Institute of the Higher Professional Education)

Address:
125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2015

ISSN 2227-6165

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

6 *Н.А. Хренов* Киноведение как гуманитарная наука

18 *Т.В. Левина* Онтологический аргумент Малевича: Бог как совершенство, или вечный покой

29 *С.К. Травников* Роль непроизвольной памяти в диалектике сна и пробуждения Вальтера Беньямина (проект «Пассажи»)

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

35 *А.И. Жолобова* Об античном импульсе в неоклассической портретной скульптуре. Портрет императора Каракаллы

44 *Д.В. Манукян* Новые тенденции выставочного проектирования в контексте Международной выставки в Париже 1925 года

54 *Г.Н. Рябова* Юмор и сатира на советской эстраде 1920-х гг.

61 *Д.И. Иванов* Семантика тональности в синтетическом рок-тексте

68 *О.В. Синеокий* Балканский рок в историко-музыкальной ретроспективе (на примере системы звукозаписи в Югославии)

77 *О.С. Шпилько* О концепциях «пустоты» и «полноты» в творчестве Ива Кляйна и новых реалистов

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

86 *А.Б. Чернодед* Русский стиль в европейской моде XX века: культурологический анализ

92 *А.Б. Гончаренко* Закономерности культурной диффузии в отечественном туристском дискурсе

99 *Н.В. Сюзева* Правовая культура современной образовательной организации как фактор формирования и воспроизводства антикоррупционной субкультуры

106 SUMMARY

ISSN 2227-6165

CONTENTS

THEORY OF ART

6 *N. Khrenov* Film studies as a humanities

18 *T. Levina* Malevich's ontological argument: God as perfection or eternal peace

29 *S. Travnikov* A conceptual role of "la memoire involontaire" in Walter Benjamin's dialectics of dream and awakening ("Arcades" project)

HISTORY OF ART

35 *A. Zholobova* The Antique Impulse in Neoclassic Portraiture. Effigies of Emperor Caracalla

44 *G. Manukyan* New trends in exhibition design within the context of the International exhibition in Paris of 1925

54 *G. Ryabova* Humor and satire in soviet variety art of 1920-s.

61 *D. Ivanov* Tonality semantics in synthetic rock text

68 *O. Sineokij* Balkan Rock in the Historical-Musical Retrospective (On the Example of Sound Recording System in Yugoslavia)

77 *O. Shpilko* On the concepts of "void" and "plentitude" in the art of Yves Klein and Nouveaux Réalistes

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

86 *A. Chernoded* Russian style in the European fashion of the XX century: cultural analysis

92 *A. Goncharenko* Main trends of cultural diffusion in Russian touristic discourse

99 *N. Syuzeva* Legal culture of modern educational organization as a factor in the formation and reproduction of the anti-corruption subculture

106 SUMMARY

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Н.А. Хренов
доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств
Государственного института искусствознания
nihrenov@mail.ru

КИНОВЕДЕНИЕ КАК ГУМАНИТАРНАЯ НАУКА

Статья посвящена обоснованию необходимости рассмотрения истории кино как раздела истории культуры, с использованием в качестве одного из основных методологических подходов для такого ее изучения концепции исторической поэтики русской формальной школы.

The article grounds demand to conceptualize the history of the cinema as part of the history of the culture, gaining as one of the main methodological approaches the reconceptualization of the historical poetics in works of the Russian Formalism.

Ключевые слова: формальная школа, история кино, структурализм, постструктурализм, лингвистика, поэтика, синхрония, диахрония, историческая поэтика, гуманитарная наука, киноведение, аристотелевская традиция, рецептивная эстетика, рецепция, социальный институт, социальные функции, статус автора, история искусства без имен

Keywords: formalism, cinema history, structuralism, post-structuralism, linguistics, theory of poetry, synchrony, diachrony, historical poetics, humanities, film studies, Aristotelian tradition, receptive aesthetics, reception, social institution, social functions, the author status, nameless history of art

В последнее время не только гуманитарные науки, но и вся гуманитарная сфера оказалась проблемной. Это совершенно не соответствует прогнозу К. Леви-Строса, сказавшего, что XXI век будет веком гуманитарных наук или его не будет вообще. Почему же реальность не только не подтверждает эту мысль К. Леви-Строса, но, кажется, и опровергает ее? Видимо, утрачено представление о предназначении гуманитарных наук, их миссии. Самое время поразмышлять. Почему такой ситуации не было даже до 1991 года?

Диагнозу ситуации помогает сопоставление этой ситуации с тем, что переживали в свое время и другие страны. Такие ситуации, как правило, связаны с предпринимательским бумом. А решающим признаком такого бума является то, что все начинает восприниматься в соответствии с критерием пользы. Утилитарные критерии начинают проникать в те сферы, в которых культивируется свобода и творчество. И прежде всего, свобода игрового инстинкта, понимаемого в широком философском смысле этого слова, а без него не существует ни творчества, ни культуры, ничего. До некоторых пор все были уверены, что стоит освободиться от политической цензуры, и наступит золотой век. Приблизительно два десятилетия общество пребывало в этой эйфории. Между тем, в это же время развертывались латентные процессы, которые и привели к сегодняшней ситуации, когда становится ясным, что гуманитарная сфера не вписывается ни в какие рыночные отношения, не соответствует критериям утилитаризма. Ну, а кто сказал, что она обязательно должна вписываться? Правда, ее пытаются вписать, и этот процесс происходит. Причем, не только в рыночные, но и начинающие вытекать из рыночных идеологические отношения. Но только это ничего не решает, ибо гуманитарная сфера в принципе в эти отношения не вписывается. Но она и не должна вписываться. И с этим связаны ее исключительные функции. Гуманитарная сфера – это стихия игры, а значит, свободы и, более того, культуры, поддерживающей дух игры. Ее невозможно регламентировать, иначе общество лишится моделей будущего своего развития, ведь они возникают и развиваются именно в этой сфере.

© Хренов Н.А., 2015

ISSN 2227-6165

К сожалению, с предпринимательским бумом связано еще одно обстоятельство – активизация мещанской стихии. Сошлемся в данном случае на западного экономиста-социолога В. Зомбарта, утверждавшего, что в каждом предпринимателе сидит мещанин с его узким, сугубо практическим кругозором. Таким образом, наши реформы и движение к либерализму (которое, разумеется, следует оценивать положительно) вызвали к жизни стихию мещанства, мещанские настроения и что-то вроде возникающей на этой основе специфической идеологии, которая рискует стать государственной. Подобные настроения могут подхватываться государством, для которого утилитарные критерии – совсем не простой звук. Ведь государство лишь одной стороной обращено к культуре, а другая его сторона связана с экономикой, политикой, технологией и в целом с цивилизацией, которая и тиражирует утилитарные установки. Хочется дождаться от государства критического отношения к создавшейся ситуации. В больших городах возникает новая среда, оппозиционная по отношению к власти. Она ждет от государства точных и выверенных решений. Но эта оппозиция не исчерпывается оппозицией по отношению к власти. Сама власть оказывается не ведущей, а ведомой силой. Считается, что история русской интеллигенции связана с противостоянием власти. Этот вопрос, как известно, обсуждался после революции 1905 года в знаменитом сборнике «Вехи». Эта история, прежде всего, связана с противостоянием мещанской стихии, способной навязывать государству критерии утилитаризма. Как способно в этой ситуации поступать государство – вот важный вопрос сегодняшнего дня. Должно ли оно исходить исключительно из утилитарных установок?

А что же сами гуманитарные науки? В каком они сегодня находятся состоянии? Дело в том, что не только чиновники, но и сами ученые ощущают уязвимое место гуманитарных наук в их актуальной форме. Так, американский социолог И. Шапиро уличает их в бегстве от реальности[1]. Возможен и такой ракурс рассмотрения. Но перейдем к той ситуации, что складывается в такой частной сфере гуманитарного комплекса, как наука о кино. Не следовало бы преуменьшать ее значение. Ведь кинематограф, как показывает история, – не только сфера производства авторских проектов, не только производство образов и не только, как выражается Р. Барт, способ институционализации субъективности[2], но и мифотворчество, производство мифологии в ее актуальных формах, а мифология – слагаемое всякой идеологии, и уж точно, той, которая смогла овладеть стихией массы, психологией массы. По этому поводу можно было бы процитировать А. Лосева. В этом смысле советское кино – идеальный образец такого симбиоза. В этом процессе овладения стихией массы принимали участие не только идеологи, но и теоретизирующие практики-режиссеры. В первую очередь здесь следует упомянуть теоретические работы С. Эйзенштейна. Так что приуменьшать значение киноведения никак не приходится. И его реальное положение сегодня никак не соответствует его призванию, его общественной и государственной миссии. И это очень жаль.

Полагаю, что одно из достоинств киноведения состоит в том, что оно никогда (не только в 20-е, но и в 60-е годы) не замыкалось в себе. Ассимилировало все, что обсуждалось в смежных гуманитарных науках. В этом оно повторяет логику развития искусствознания. Филология в эпоху Серебряного века начинала переживать расцвет, о чем свидетельствовала «формальная» школа, и кино оказалось под воздействием этой методологии. Киноведение отреагировало на третью волну социологии в мировой науке – и появилось особое направление. В 60-е годы филологи проявили интерес к семиотике, лингвистике, структурализму, и в среде кинематографистов появились энтузиасты этой методологии. Развертывалась реабилитация классической эстетики, и киноведение тоже отреагировало на это. Когда в границах эстетики возникла рецептивная эстетика, киноведы начали овладевать и этой методологией. И не только киноведы обращались к другим наукам. Ученые из других сфер приходили в нашу сферу. Это началось с представителей «формальной» школы и имело продолжение в 60-е годы, когда Вяч. В. Иванов пишет книгу о С. Эйзенштейне и прочитывает

[1] *Шапиро И.* Бегство от реальности в гуманитарных науках. М., 2011., с. 21.
[2] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989., с. 230.

ISSN 2227-6165

его теорию в соответствии с семиотическими и структуралистскими идеями. Кстати, об Эйзенштейне в это время пишет книгу один из самых ярких представителей «формальной» школы – В. Шкловский. Кинематографом занимается лидер в нашей гуманитарной науке этого времени – Ю. М. Лотман. Вспоминается, как К. Э. Разлогов, В. И. Михалкович и Н. А. Хренов ездили в Тарту на семинар по семиотике кино, как раз в то время, когда он писал книгу о кино. В «Искусство кино» печатался М. С. Каган, а в «Киноведческих записках» Г. Д. Гачев. Киноведение – это творческая, гуманитарная среда. Это всегда было и это нужно сохранять.

Но, оказывается, это не просто. Но все-таки гуманитарная наука – это наука, а в ней первостепенную ценность представляют и должны представлять фундаментальные исследования. К ним можно отнести, прежде всего, труды по истории и отечественного, и мирового кино. Не то, чтобы таких трудов у нас нет. О «непаханном поле», о котором высказывался К. Разлогов, говорить не приходится. В 2005 году институт кино выпустил «Историю отечественного кино», а ВГИК – «Историю зарубежного кино». Они есть. Но отсутствует основательный труд, в котором получила бы выражение та ассимиляция различных методологических подходов и процедур, которая в нашем киноведении развертывалась, пожалуй, с начала оттепели, когда возникла возможность не только критиковать западных авторов, но и усваивать, и творчески использовать их идеи. Тогда у нас были изданы замечательные авторы, в том числе А. Базен и З. Кракауэр. Но вообще-то переводов у нас очень мало.

Конечно, по отношению к сказанному возможен скепсис. Оно и понятно. Постмодернистские установки тоже в нашей среде ассимилированы. Ведь постмодернисты не приветствуют глобальные и фундаментальные проекты. Их излюбленный жанр – эссе. Но этот скепсис может быть и по другой причине. Дело в том, что наше реальное киноведение существует не только как собственно наука, но и как литература. Известно, что это приветствуется и ценится у нас больше. Да и неплохо это совсем. Отечественная философия, к примеру, тоже развертывалась в формах литературы. Возьмите хотя бы В. Розанова. Да подчас и наша историческая наука тоже в таких формах развивается – с Н. Карамзина и до Льва Гумилева. Это, видимо, вообще присуще гуманитарной науке. Так почему же киноведению в таких формах не развиваться? Имеет право. Кроме того, фундаментальные исследования, как правило, коллективные исследования. И объединить ученых-литераторов в одну структуру редко кому удается. Так, первый вариант истории русского искусства удалось создать только И. Грабарю. Да и то, как известно, в процессе работы из авторского коллектива выпал А. Бенуа. Легче создавать исторические труды в одиночку. Так называемые авторские версии истории. И они у нас тоже имеют место. Возьмите «Историю советского кино» Н. Зоркой, на презентации которой мне пришлось присутствовать.

Создание такой фундаментальной истории, конечно, предполагает не только специфическую методологию, но и определенный замысел, определенную идею или сумму идей, что-то вроде идеологии. Тут уж, разумеется, скепсис явно неизбежен. Проблема даже не в самой новейшей методологии. Совершенно очевидно, что так, как писали историю кино раньше, писать больше невозможно. А как писать по-новому, что искать и считать доминантой, – мы не знаем. И не от киноведения это зависит. Большевикам было легче. Им казалось, что они знают про историю все, в ней они искали несуществующие классы. Они знали все про настоящее и даже все про будущее. Правда, это было ложное знание, которое стоило крови. Мы рискуем спровоцировать аналогию с призывом создать единую историю и с немедленной готовностью некоторых историков эту идею реализовать. В данном случае имеется в виду не это. Есть причина, почему разные варианты истории плохо удавались. По отношению к кинопроцессу отсутствовала дистанция. Хотя такие варианты истории постоянно возникали, но историк все время оказывался всего лишь критиком, то есть участником актуального кинопроцесса, ошибочно усматривая во временном универсальное. О нашей критике ничего плохого сказать нельзя. Может быть, критика – это лучшее, что в киноведении есть. Хотя не исключаю, что здесь есть свои проблемы. Бросается в глаза то, что в 60-е годы она была в лучшем состоянии. Так ведь и кино в то время имело другой статус. Критика была обществом

ISSN 2227-6165

востребована. Кстати, чего у нас пока нет и что следует делать, – это история критики как значимого подинститута. Благодаря усилиям социологов, мы сегодня даже лучше знаем историю кинопублики, нежели критики. В последнее время занимаются историей кинопроката. Это тоже очень нужное направление. Но история кинокритики как подинститута кино, как социального института тоже должна быть. Без этой частной истории не может быть и общей истории.

Есть еще такое направление в науке об искусстве – история истории искусства. У нас издано фундаментальное исследование Ж.Базена «История истории искусства»[3]. Следовало бы проанализировать опыт исторического исследования кино за столетие. Созданию фундаментальной истории отечественного кино, которую, конечно, невозможно изолировать от мирового кино, должно предшествовать восстановление картины русского кинематографического зарубежья. И такие работы у нас тоже есть. Здесь можно назвать книгу Н. Нусиновой[4], которая явно не закрыла проблему. Как показал Н. Клейман, здесь еще есть, над чем трудиться. Очевидно, что историю кино в ее идеальном варианте невозможно свести к истории шедевров. И вовсе нельзя ее свести, чтобы не утверждал Р. Барт, к институционализации субъективности. Мы пока не очень усвоили одно из положений формалистов по поводу того, что необходимо изучать массовые слои искусства. Б. Эйхенбаум писал: «Центральной проблемой истории литературы является для нас проблема эволюции вне личности – изучение литературы как своеобразного социального явления. В связи с этим огромное значение для нас получает вопрос об образовании и смене жанров, а тем самым – “второстепенная” и “массовая” литература, поскольку она участвует в этом процессе»[5]. Хотя и здесь у нас есть удачные примеры, в частности, книга Н. Зоркой «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов»[6].

Мы вообще, когда предлагаем поразмышлять над новым замыслом истории кино, ведем к тому, что подлинная история кино может быть не частным проявлением истории идеологии, а историей культуры. Сегодня актуальна не идеология, что бы ни утверждал Д. Дондурей в споре с Андреем Смирновым на радиостанции «Эхо» в начале октября 2013 года. Ее реабилитация приведет лишь к тому, что было осуждено. Она приведет к усилению бюрократии, а государство может превратиться в новый вызов. В культуре уже все есть – и идеология, и цензура, и власть, и основополагающие регулятивные установки. История культуры – это история формирования и поддержания идентичности – и личностной, и коллективной. Кино тоже мощное средство формирования и поддержания идентичности. Та драма, которая произошла в нашей истории, связана с тем, что пассионарии – носители идеи модерна навязали обществу другое, новое и, как казалось, более эффективное средство формирования и поддержания идентичности, а именно идеологию и только идеологию. Эта искусственно сконструированная матрица была навязана потому, что хотелось скорей совершить хилиастический прыжок в новую реальность, называемую социализмом. А сегодня куда мы спешим? Культура, которая развивается в собственных ритмах и которая является весьма консервативной, большевикам мешала. Они ее легкомысленно разрушали, распечатав то, что, казалось, осталось за пределами осевого времени – варварство. О том, что это такое – варварство, нам поведали такие замечательные произведения, как роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба» и роман В. Астафьева «Прокляты и убиты». К сожалению, последние фильмы о войне уступают этим произведениям. Те новаторские образования, которые впервые возникли в России в Серебряном веке, оказались на подозрении, замалчивались. Игровой потенциал людей тратился на укрепление государственной машины как самоцели. Гуманитарные сферы свертывались. Судьба «формальной» школы об этом свидетельствует. Мы ту ситуацию, которая сегодня, кажется, возникает, уже проходили. Кино было превращено в идеологическое и пропагандистское средство. И только один М. Бахтин напоминал, что, оказывается, в человеке продолжает существовать дух игры, названной им карнавализацией. Но благодаря таким гениям, как С. Эйзенштейн и А. Довженко, таким актерам,

[3] *Базен Ж.* История истории искусства. От Вазари до наших дней. М., 1995.

[4] *Нусинова Н.* Когда мы в Россию вернемся… Русское кинематографическое зарубежье. 1918-1939. М., 2003.

[5] *Эйхенбаум Б.* Теория «формального» метода. В кн. : Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М., 2007., с. 413.

[6] *Зоркая Н.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976.

ISSN 2227-6165

которыми богата (была богата) наша культура, оно оказалось столь востребованным, притягательным и воздействующим. Сегодня необходимо не призывать к созданию новой идеологии и начать ее внедрять в кино, а предпринимать критическое исследование внедрения в коллективное сознание идентичности гомункулов с помощью утопической идеологии и последствий этого внедрения. Необходимо исследовать соприкосновение той ментальности, что в русской истории вырабатывалась столетиями, с модернистской идеологией. Это не такое простое дело. Там могут выявить неожиданные вещи, возможные совпадения. В истории имела место и изрядная доля утопизма. А, кроме того, имел место имперский комплекс, который из старой империи перешел в новую – большевистскую. И этот комплекс присущ не только правящей элите. Чтобы это выявить, необходимы исследователи, владеющие процедурами исторической психологии. Вещь, которая нашим киноведением еще неопробованная. Нужны такие процедуры, которые З. Кракауэр применил в своем классическом сочинении «От Калигари до Гитлера».

Теперь пора перейти, может быть, к самому главному. В киноведении многое, что существует в гуманитарных науках, опробовано, ассимилировано, использовано. Но это частные случаи. Все это может сыграть в фундаментальном историческом исследовании кино. Продолжим мысль о том, что каждая история предполагает идею, концепт, из которого следует исходить при осмыслении каждого периода, каждого конкретного автора или произведения. Но такого концепта не может быть без кинотеории. Вот один из самых проблемных узлов киноведения. Попытаемся его развязать, опираясь на те идеи, которые нам завещали представители «формальной» школы. Без теории история невозможна. В каком состоянии находится теория кино, и какой путь она прошла на протяжении столетия? Можно ли в той кинотеории, которой мы располагаем, выделить какую-то традицию? Если она имеется, то значит, она может сработать и при создании истории.

Первое, что бросается в глаза – это то, что у нас имеется даже не одна, а, может быть, сразу две традиции, которые являются самостоятельными, но в то же время и перекликающимися между собой. С одной стороны, традиция, связанная с теоретическими трудами С. Эйзенштейна, пронизанная идеей воздействия и, следовательно, связанная с идеологией. С другой, традиция, пришедшая в кино из филологии как старшей гуманитарной науки, то есть традиция формальной школы, исключающая всякую идеологию. Первая традиция скорее связана с трактатом Аристотеля «Риторика», вторая – с трактатом того же автора под названием «Поэтика». Почему подход Эйзенштейна можно соотносить именно с риторикой? Потому, что там речь идет об искусстве оратора. Как выстроить речь, чтобы она была воздействующей – вот забота оратора. Здесь на первом плане – воздействие. Что касается первой традиции, то она благодаря таланту и организаторским способностям Н. Клеймана так успешно продолжает исследоваться, что, кажется, затмевает все киноведение. Это синоним киноведения вообще. И это заслуживает специального разговора. С этой традицией связаны основополагающие достижения. Конечно, С. Эйзенштейн занимается и поэтикой, но все же воздействие здесь главное.

Попробуем сказать о второй традиции, которая тоже стала основой развития теоретической мысли в кино. Она связана с методологией «формальной» школы. Представляется, что основную парадигму будущей кинотеории задали пришедшие еще в 20-е годы в нашу сферу формалисты. И это подтверждает нашу мысль о том, что на становление киноведения активно влияли общие процессы гуманитарной науки. Конечно, у М. Ямпольского логика развития киномысли представлена богаче и разнообразней[7]. Но все обсудить невозможно. Мы отдаем предпочтение формалистам по двум причинам. Первая причина. С формалистами связано то, что в гуманитарной науке они продолжали аристотелевскую традицию, а интерес к этой традиции был в начале XX века очень велик. Так, О. Ханзен-Леве подтверждает, что «Поэтика» Аристотеля «была одним из наиболее читаемых и обсуждаемых произведений в области теории литературы в 10-20-е годы XX века (в России в том числе), более того, можно говорить о ренессансе аристотелевского наследия в

[7] *Ямпольский М.* Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993.

ISSN 2227-6165

современном искусствознании и эстетике, правда, приведшем к достаточно различным новым оценкам»[8]. Русских формалистов аристотелевская поэтика интересовала с точки зрения конструктивной автономии литературы, возможности находить технические приемы, позволяющие создавать произведение как целостную структуру. Таким образом, первой значимой вехой в становлении киноведения оказалась попытка построения поэтики. В этом киноведение подхватывает и продолжает ту логику, что была присуща уже давно существующим другим гуманитарным наукам.

Вторая причина. Формалисты отреагировали на происходившие в лингвистике новые методологические открытия. Они ощутили лидерство этой гуманитарной дисциплины во всем комплексе гуманитарных наук XX века. Б. Эйхенбаум пишет, что вместо ориентации на психологию и эстетику был взят курс на лингвистику[9]. Дело не только в осознании значимости лингвистики, но и в использовании специфических процедур. Почему это оказалось столь важным? Дело в том, что в связи с начавшимся переходным периодом (причем, не только на уровне разрушения традиционных обществ и государственных структур) в культуре возникла потребность в осмыслении такой значимой сферы как коммуникация, а вместе с этим и в создании новых языков. Заканчивался длительный период ориентации на тексты как образцы, которым необходимо следовать, и начался период творчества новых правил и норм, а, следовательно, грамматики, с помощью которой можно создавать новые формы. Ю. Лотман противопоставляет эти две культуры друг другу – культуру текстов и культуру грамматик[10]. По сути, это разные периоды в жизни одной и той же культуры. Так вот, в начале XX века, когда появилось кино, начинается именно второй период – период грамматики, что соответствует разрушению традиционных нарративных форм и начавшихся экспериментов, поисков нового языка. Это касается не только кино, а всего искусства. Этот сдвиг вызывает к жизни весь авангард. Но сдвиг этот начинается еще в символизме, из которого выходят все последующие авангардные течения.

В этой ситуации среди всех гуманитарных дисциплин на первое место выдвигается лингвистика, наука о языке, которая демонстрировала нормы и приемы анализа искусства, рассматриваемого тоже как язык особого рода. Формализм связан с перенесением лингвистических подходов в науку о художественных текстах. Как известно, формализм существует в немецком и русском варианте. Немецкий вариант исходил из процессов живописи, русский – из литературы. Это дает возможность размышлять о несходстве культур, в частности, о литературоцентризме русской культуры. Тут, кстати, есть свои плюсы и минусы. В последнее время много пишут о визуальности, противопоставляя ее вербальному началу, главенствующему в нашей культуре. Эскалация визуальных средств коммуникации входит в противоречие с литературной традицией. Этот процесс поисков языка был особенно актуален для только что возникшего нового искусства – кино. Это-то как раз и заинтересовало формалистов, попытавшихся осознать поэтику в ее кинематографическом варианте. Вот проблема поэтики, то есть аристотелевская традиция и стала одной из самых значимых проблем нашего киноведения. Поэтому когда в 60-е годы под воздействием методологии исследования мифа К. Леви-Строса возникает структурализм, наше киноведение не остается в стороне от этой моды и мгновенно на него реагирует.

В. Соколов в книге «Киноведение как наука» позднее сделает такое заключение. «Структурно-семиотическое киноведение у нас не привилось – пишет он – две-три отечественные монографии, десяток – другой статей и ряд зарубежных исследований, переведенных на русский язык. Все это не оставило сколько-нибудь заметного следа ни в советской (прошлой), ни в российской (нынешней)

[8] *Ханзен-Леве О.* Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001., с. 341.

[9] *Эйхенбаум Б.* Указ. соч., с. 390.

[10] *Лотман Ю.* Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Выпуск 5. Тарту., 1971., с. 168.

ISSN 2227-6165

науке о кинематографе»[11]. Но справедлив ли такой вывод? Что касается статистики, то это, может быть, и справедливо. Не так уж и много на эту тему написано. Ну, а разве текстов формалистов о кино много? Эффект все же был. Что же касается структурализма, то даже Н. Клейман отреагировал на него своей статьей «Кадр как ячейка монтажа»[12]. Но вот что касается «заметного следа», то с Соколовым здесь можно и не соглашаться, хотя бы уже потому, что структурализм сам был «следом» – следом формализма именно потому, что тоже исходил из лингвистики. Это одна традиция. Поэтому в Пражском лингвистическом кружке формализм уже называли структурализмом. Когда М. Бахтин критиковал структурализм и утверждал, что с ним связана деперсонализация, то это его неприятие структурализма – повторение его же предшествующего неприятия формализма в 20-е годы. Ведь и в самом деле, структурализм, как и формализм, исходили из принципа, когда-то провозглашенного Г. Вельфлиным – история искусства без имен. Поэтому нельзя утверждать, что структурализм был чем-то для киноведения инородным и случайным. Совсем нет. К нему проявили интерес потому, что к моменту моды на него в отечественном киноведении уже существовала традиция. И эта традиция была задана формализмом. Кстати, потом Ю. Лотман, возрождающий традицию формалистов в гуманитарной науке, логично будет разрабатывать семиотику и структурализм. И он тоже, как и формалисты, проявит интерес к кино[13].

Подчеркивая значение аристотелевской традиции в теории кино и настаивая на особой значимости формалистов, мы как бы принижаем значение Эйзенштейна. Но этого не хотелось бы делать, да и не получится. И не потому, что Н. Клейман с этим не согласится. Но в этом вопросе мы готовы разделить позицию О. Ханзен-Леве. «Дело в том, – пишет он – что Эйзенштейн гораздо интенсивнее, чем формалисты, разрабатывал проблему воздействия на зрителя – как через влияние на его эстетически – первичную установку, так и через «организацию» его идеологической позиции – сделав ее центром своей теории монтажа»[14]. Все-таки С. Эйзенштейн, несмотря на все его величие, вынужден был соотносить язык кино с идеологическими установками, что формалисты с самого начала исключали, и это, собственно, ускорило время их деятельности, но, с другой стороны, и не способствовало снижению к ним интереса. Соотнесенность теории С. Эйзенштейна с идеологией, конечно, разводит его с формалистами, но делает С. Эйзенштейна близким теории М. Бахтина, который поэтику рассматривал в диахронической перспективе, в системе смены идеологий. По М. Бахтину, открытая и осмысленная формалистами борьба и смена литературных рядов не исчерпывает объяснение логики литературной эволюции. Должно быть еще социологическое и идеологическое объяснение.

В книге «Формальный метод в литературоведении. Историческое введение в социологическую поэтику», выпущенную под именем П. Медведева, сказано следующее. Каждая эпоха имеет свой ценностный центр в идеологическом кругозоре, к которому как бы сходятся все пути и устремления идеологического творчества[15]. Именно этот ценностный центр становится основной темой или основным компонентом литературы данной эпохи. Искусство, ориентируясь на общий ценностный центр идеологического кругозора эпохи, не только не утрачивает вследствие этого своей специфичности и своеобразия, но, наоборот, тут только его и обнаруживает в полной мере. Очевидно, что под идеологией М. Бахтин имел в виду не идеологию большевизма. Очевидно также и то, что он отчасти возвращал в науку о литературе то, что было связано и с эстетикой, и с психологией, а также историей, что первоначально формалистами отвергалось.

Когда мы говорим о формализме и ставим вопрос об отношении друг к другу двух традиций в кинотеории – эйзенштейновской и формалистической, то здесь нельзя не задаться вопросом:

[11] *Соколов В.* Киноведение как наука. М., 2010., с. 58.

[12] *Клейман Н.* Кадр как ячейка монтажа // Вопросы киноискусства. 1968., Выпуск 11.

[13] *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

[14] *Ханзен-Леве О.* Указ. Соч., с. 341.

[15] *Медведев П.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // Бахтин М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М. 2000.

ISSN 2227-6165

какой же формализм мы имеем в виду, точнее, формализм какого периода? Ведь формализм имеет историю, к сожалению, непродолжительную. И он, как минимум, делится на три периода. Это следует иметь в виду не только потому, что выявление этих периодов позволит точней представить сходство и несходство в идеях формализма и С. Эйзенштейна, а потому, что один из периодов в эволюции формализма уже подсказывает, какой может быть новая и более совершенная версия истории кино. Иначе говоря, новаторская методология формалистов обращена в будущее. А это главное, что хотелось сказать. Мы имеем намерение до конца провести мысль о том, какая традиция в кинотеории является в наших попытках представить новый вариант истории кино самой конструктивной. Дело в том, что, как это хорошо показал О. Ханзен-Леве, в истории становления формальной школы существовало три периода. В каждом из них на первый план выходит особая установка.

Для понимания формализма очень важна первая фаза. Следование ей привело к формированию устойчивой традиции в теории кино. На первом этапе формализм противопоставил себя всякой психологии (в этом он, естественно, предвосхищал структурализм), всякой эстетике и всякой идеологии. Эта установка выходила на первый план. Она успела утвердиться до того времени, когда в нашем искусстве не наступит в связи с победой большевизма функциональная фаза в отношении к искусству, а она этой установке формализма, естественно, противостоит. Вторая фаза в становлении формальной школы свидетельствует о выходе на первый план того аспекта анализа, который связан с синтаксисом. Вот тут-то и сказалось влияние на формальную школу лингвистики. Раз ни эстетика, ни психология, ни история, ни идеология – не указ, то остается обратиться лишь к лингвистике. Все стали читать Ф. де Соссюра, тем более, что именно он первым провозгласил, что лингвистика – это только частное проявление более общей науки – науки о знаках. Значит, в научном знании возникли новые, а именно, семиотические перспективы. И структурализм это потом продемонстрирует. Но хоть лингвистика – и частное проявление науки о знаках, но, тем не менее, образец, которому можно следовать при изучении других языковых систем. Так появились оптимистические перспективы для гуманитарных наук и для киноведения тоже.

Но вот что интересно. В конце 20-х годов формализм развернулся в сторону социологии, социологии реципиента. Формалисты стали учитывать не только композицию, но и рецепцию, не только автора, но и реципиента. В их подходе на первом месте оказывается установка, напоминающая то, что потом продемонстрирует рецептивная эстетика. Некоторые тогда утверждали, что это было реакцией на критику и, следовательно, было уступкой, а, еще точнее, изменой своим уже утвердившимся принципам. В 20-е годы науки переживали вторжение социологизма в гуманитарные сферы, как сегодня мы переживаем этап вторжения в эту область культурологии. У В. Шкловского есть статья, посвященная социологическим проблемам литературы[16]. Конечно, третий период в истории формализма не был продолжительным, и всего скорей формалисты не имели ни времени, ни возможности аргументировать свои новые идеи так, как это они делали на предшествующих этапах. Потом их идентифицировали по двум первым этапам. Но они и сами уже ощутили то, что будет значимым для появившихся во второй половине XX века – постструктурализма и рецептивной эстетики. Для этих направлений, как известно, важным оказывается открытость структуры, активность реципиента, возможность множества интерпретаций и восприятие реципиента как творческий акт и интерпретация. Конечно, в нашей науке рецептивная эстетика как самостоятельное направление не развилось. Но идеи рецептивной эстетики, как и постструктурализма имели резонанс. Тут можно называть М. Ямпольского и Ю. Цивьяна[17]. Возможно, рецептивная эстетика не получила развития еще и потому, что проблематика восприятия и социального функционирования искусства у нас получила выражение в социологии искусства и, в частности, в социологии кино. Возрождение социологизма как следствия реабилитации позитивизма во второй половине XX века оказал воздействие и на науку о кино.

[16] *Шкловский В.* В защиту социологического метода. Новый Леф., 1927., с. 3.

[17] *Цивьян Ю.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896-1930. Рига., 1991.

ISSN 2227-6165

Представляется, что именно третий период формализма связан с тем потенциалом, который может потребоваться при создании будущего комплексного труда по истории кино. Собственно, именно в этом периоде формалисты активно обсуждали вопрос о социальных функциях литературы. Открытия, сделанные на этой фазе, как раз и содержат в себе тот подход, который для создания нового варианта истории кино может оказаться оптимальным. Тут важно не изобретать что-то совершенно новое, а просто осмыслить тот проект в его первоначальной форме, который появился в формальной школе на ее позднем этапе. Поздняя фаза формализма позволит показать жизнь одной традиции в кинотеории, которая и доходит до сегодняшнего дня, и может оказаться конструктивной для будущего. Иначе говоря, если формализм задавал логику тех киноведческих исследований, что были связаны с поисками языка и построением поэтики, то он же уже открывает и то, чем было бы полезно заниматься на современном этапе киноведения.

Любопытно, что формалисты оказались близки к тому, что на Западе будет известно как постструктурализм, то есть школа в филологии, пересматривающая установки структурализма. Можно даже утверждать, что формалисты предвосхитили не только структурализм, но и постструктурализм. Правда, это произошло лишь на третьей фазе. Но любопытно, что постструктуралисты активно ассимилировали идеи М. Бахтина – критика формальной школы. И об этом свидетельствует концепция Ю. Кристевой[18]. Та новая установка, что утверждается в формализме на третьей фазе, когда на первый план выходит диахрония, то есть историческая поэтика, по сути, предвосхищает то, что с некоторых пор интересует и нас. Открытия М. Бахтина связаны с тем, что для него не существует просто синхронии, то есть существования структуры в ее чистом и изолированном виде. В этой синхронии уже есть диахрония, поскольку каждая структура воспринимается лишь на фоне предшествующих структур и является реакцией на них. Не имея представления об этих предшествующих структурах, мы не имеем и ключа к семантике произведения. Иначе говоря, на третьей фазе поэтика переходит в историческую поэтику, но методология формализма в ее поздней форме вообще выходит за пределы поэтики. Для М. Бахтина замкнутых структур произведения не существует в принципе. Они все раскрыты во внетекстовое пространство. Потом эту идею мы усвоим по У. Эко. К этому придут постструктуралисты. М. Бахтин пишет: «В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения. Проблема большого времени»[19]. Кстати, большое время – это и есть время культуры.

Иначе говоря, в пределах одного произведения смыслы невозможно локализовать. В каждом произведении есть вопрос, обращенный к последующим произведениям, которые обязательно подхватят его. Но то же произведение может содержать одновременно и ответ, заданный предшествующим поколениям. История искусства по М. Бахтину предстает некоей цепочкой произведений, каждое из которых невозможно прочитать, не имея в виду предшествующие ему и последующие произведения. Все они составляют единый текст. Именно такое представление диктует необходимость соотносить каждую структуру с историческим процессом. Для М. Бахтина художественный процесс по своей сути диалогичен. Диалог, то есть коммуникация, пронизывает структуры. Функционирование структур вписано в коммуникативный контекст. Когда Ю. Кристева пытается понять, оценить и использовать открытия М. Бахтина, она резко противопоставляет его формалистам, не учитывая того, что поздний формализм близок подходу М. Бахтина. И вот тут пора сформулировать предмет будущего фундаментального проекта создания истории кино. Для этого можно использовать подход, провозглашенный опять же в филологии, а точнее, в постструктуралистской филологии. Так получается, что в смежной гуманитарной дисциплине многие новые конструктивные идеи появляются впервые. А потом они уже ассимилируются

[18] *Кристева Ю.* Избранные труды: разрушение поэтики. М., 2004.

[19] *Бахтин М.* К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. М., 1979., с. 373.

ISSN 2227-6165

киноведением. Так было и раньше. И ассимиляция традиции формализма в произведении это подтверждает. Мы имеем в виду идею Р. Барта, предложившего в своей книге «О Расине» рассматривать литературу как социальный институт[20]. Это, кстати, для социологов кино – не новость. Так рассматривает кино М. Жабский. Но вот следующее утверждение связано с пониманием Р. Бартом истории литературы и той методологии, с помощью которой эта история осмысляется.

Если исходить из постановки вопроса, в соответствии с которой литература является социальным институтом, то история литературы окажется историей возникновения, становления и функционирования литературы как социального института. Но раз нас интересует функционирование литературы, то здесь возникает проблема социальных функций литературы. Но этот вопрос не может быть проясненным, если не иметь представления о социальной среде функционирования искусства, а, следовательно, о социальном составе публики. Именно такая постановка вопроса покажет, что автор и в самом деле не может претендовать на привилегированное место в произведении. Таким образом, история литературы возможна на уровне функций, а не только на уровне осуществляющих эти функции авторов. В таком видении автор предстает участником институциональной деятельности. Таким будет социологический ракурс истории литературы. Р. Барт не отвергает других аспектов истории литературы, связанных с психологией творчества. В этом случае статус автора в произведении повышается. Эту мысль может иллюстрировать хотя бы психоанализ, хотя психология им и не исчерпывается. Другой ракурс в анализе произведения связан с исторической психологией, а, следовательно, с коллективной ментальностью определенного исторического периода, носителем которой выступает автор.

И здесь мы снова зададимся вопросом: является ли такое видение Р. Бартом истории чем-то совершенно новым и неожиданным или же это каким-то образом соотносимо с той традицией в киноведении, о которой мы говорили выше? Использование понятия «функция» предполагает, что речь идет о кино, понимаемом как социальный институт. Каждый социальный институт призван осуществлять какие-то социальные функции. В связи с потребностью в культуре начала XX века в создании нового языка становится необычайно популярной коммуникативная функция кино. Одной из основополагающих функций кино, если мы под ним будем подразумевать культуру, будет функция поддержания идентичности. Таков культурологический ракурс киноведения. В социологии искусства используется компенсаторная функция. Но одной из латентных функций кино была и остается мифологизирующая функция. Она очень хорошо проанализирована В. Паперным по отношению к так называемой «культуре два» – одному из периодов в истории страны и, соответственно, кино[21]. Вот тут-то, если выражаться языком структуралистов, необходимо переходить от синхронии к диахронии, а от поэтики к исторической поэтике. Следовательно, необходимо заново ставить вопрос о периодизации истории кино. Такая периодизация должна исходить из наличия функций[22]. На одном историческом этапе реальными будут одни функции, на другом другие. Хотя, безусловно, отдельные функции будут иметь место на всем протяжении кино.

Для чего мы перечисляем эти функции, список которых можно продолжить? Дело в том (к этому и хочется подвести читателя), что история кино в ее актуальном виде и в самом деле должна быть историей социальных функций кино, историей их возникновения, утверждения, смены и угасания. Историю кино нельзя сводить исключительно к истории отдельных фильмов, тем более к истории шедевров. Но историю кино нельзя сводить исключительно к авторам. Вот этот принцип «история искусства без имен», которым мы обязаны немецкому формалисту Г. Вельфлину, в новом варианте истории должен получить выражение. Впервые он был вызван к жизни формалистами, подхвачен структуралистами. О том, что он сохраняется и в постструктурализме, свидетельствует концепция

[20] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

[21] *Паперный В.* Культура Два. М., 1996.

[22] *Хренов Н.* Функции кинематографа в социально-политической истории России // Социология и кинематограф (Под общей редакцией М. И. Жабского). М., 2012.

ISSN 2227-6165

истории литературы Р. Барта и его идея «смерти автора». Ставя вопрос о том, что такое история литературы, Р. Барт называет одну из таких функций – институционализация в формах литературы субъективности, то есть личностного фактора истории общества.

Между прочим, такое представление о функции литературы находится в тесной связи с поисками языка, то есть с коммуникативной функцией кино. Ведь институционализация субъективности происходит как признание значимости речи, то есть субъективных смыслов, вызывающих сопротивление языка как общезначимого фактора, как фактора культуры. Общество, несомненно, нуждается в том, чтобы смыслы вторгались в коммуникацию не только в форме языка, но и речи. Но в данном случае под языком следует понимать и те мифологические комплексы как слагаемое коллективной, а не индивидуальной ментальности. Подчас некоторые фильмы институционализируют не индивидуализированную речь, а именно мифологическую реальность. Они напрямую связаны не с индивидуальным, а с массовым сознанием. Это обстоятельство настолько важно, что кино можно представлять как институционализацию комплексов массового или мифологического сознания, а совсем не субъективности. Институционализация субъективности происходит только в так называемом «авторском» кино. В связи с институционализацией в кино мифологического сознания опять же вспоминается формальная школа, реабилитирующая пласт массовой литературы.

Таким образом, заключая сказанное, повторим то, что в истории своего становления киноведение демонстрирует тесную связь с другими гуманитарными дисциплинами. В данном случае мы ограничились анализом связей киноведения с литературоведением, точнее, с одной из литературоведческих школ, подаривших науке о возникшем в XX веке новом искусстве идеи, ставшие в кинотеории традицией. Мы обнаружили, что эта связь науки о кино с «формальной» школой прослеживается на протяжении всей истории киноведения, вплоть до сегодняшнего дня. Конечно, невозможно свести процесс научного освоения кино на протяжении истекшего столетия исключительно к ассимиляции идей формальной школы. Тем не менее, влияние этой школы на киноведение значительно. Представляется, что наименее разработанные идеи, возникшие на третьей фазе в истории становления формализма, содержат тот методологический потенциал, который потребуется при создании нового и более актуального варианта фундаментальной истории кино.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Базен Ж.* История истории искусства. От Вазари до наших дней. М., 1995.
2. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
3. *Бахтин М.* К методологии гуманитарных наук. // Он же. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
4. *Зоркая Н.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976.
5. *Клейман Н.* Кадр как ячейка монтажа // Вопросы киноискусства. 1968., Выпуск 11.
6. *Кристева Ю.* Избранные труды: разрушение поэтики. М., 2004.
7. *Лотман Ю.* Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Выпуск 5. Тарту., 1971.
8. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
9. *Медведев П.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // Бахтин М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000.
10. *Нусинова Н.* Когда мы в Россию вернемся… Русское кинематографическое зарубежье. 1918-1939. М., 2003.
11. *Паперный В.* Культура Два. М., 1996.
12. *Соколов В.* Киноведение как наука. М., 2010.
13. *Ханзен-Леве О.* Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.
14. *Хренов Н.* Функции кинематографа в социально-политической истории России // Социология и кинематограф (Под общей редакцией М. И. Жабского). М., 2012.

15. *Цивьян Ю.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896-1930. Рига, 1991.
16. *Шапиро И.* Бегство от реальности в гуманитарных науках. М., 2011.
17. *Шкловский В.* В защиту социологического метода. // Новый Леф., 1927, 3.
18. *Эйхенбаум Б.* Теория «формального» метода // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М., 2007.
19. *Ямпольский М.* Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993.

REFERENCES

1.Bakhtin M. 'K metodologii gumanitarnyh nauk' [To the methods of human sciences] in *Jestetika slovesnogo tvorchestva* [The aesthetics og literary creation]. Moscow, 1979.
2. Barthes R. *Izbrannye raboty. Semiotika. Pojetika* [Selected works on semiotics and poetics]. Moscow, 1989.
3. Basin J. *Istorija istorii iskusstva. Ot Vazari do nashih dnej* [History of the history of art from Vasari to our days]. Moscow, 1995.
4. Civ'jan Ju. *Istoricheskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii. 1896-1930* [The historical reception of the cinema, The cinema in Russia 1896-1930], Rīga, 1991.
5. Hanzen-Loeve O. *Russkij formalizm. Metodologicheskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa ostranenija* [Russian Formalizm: A methodological reconstruction of the development on the base of the defamiliarization (ostranenie) principle]. Moscow, 2001.
6. Hrenov N. 'Funkcii kinematografa v social'no-politicheskoj istorii Rossii' [Functions of the cinema in the social and political history of Russia] in *Sociologija i kinematograf* (Pod obshhej redakciej M. I. Zhabskogo) [Sociology and Cinema, ed. M. Zhabsky], Moscow, 2012.
7. Jampol'skij M. *Vidimyj mir. Ocherki rannej kinofenomenologii* [A visible world: essays on the early phenomenology of the cinema]. Moscow, 1993.
8. Jejhenbaum B. *'Teorija «formal'nogo» metoda' in Jestetika i teorija iskusstva dvadzatogo veka. Hrestomatija* [The aesthetics and the theory of art in the 20 c., a reader]. Moscow, 2007.
9. Klejman N. Kadr kak jachejka montazha [Cadre as cell of the montage film editing] in *Voprosy kinoiskusstva* [Questions of cinema art]. 1968, Vol. 11.
10. Kristeva Ju. *Izbrannye trudy: razrushenie pojetiki* [The destruction of poetics, selected works in Russian translation]. Moscow, 2004.
11. Lotman Ju. Problema «obuchenija kul'ture» kak ee tipologicheskaja harakteristika [The problem of cultural education as typological feature of the culture itself] in *Sign Systems Studies*, Vol. 5. Tartu, 1971.
12. Lotman Ju. *Semiotika kino i problemy kinojestetiki* [Semiotics of cinema and cinema aesthetics]. Tallinn, 1973.
13. Medvedev P. [Bakhtin M.M.]. 'Formal'nyj metod v literaturovedenii. Kriticheskoe vvedenie v sociologicheskuju pojetiku' [Formal method in literary studies; a critical introduction in sociological poetics] in Bakhtin M. *Frejdizm. Formal'nyj metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofija jazyka. Stat'I* [a collection of early works of Mikhail Bachtin]. Moscow, 2000.
14. Nusinova N. *Kogda my v Rossiju vernemsja... Russkoe kinematograficheskoe zarubezh'e. 1918-1939.* [When we will return in Russia, Russian cinema emigration 1918-1939], Moscow, 2003.
15. Papernyj V. *Kul'tura Dva* [Culture Two]. Moscow, 1996.
16. Shapiro I. *Begstvo ot real'nosti v gumanitarnyh naukah* [The flight from reality in the human sciences]. Moscow, 2011.
17. Shklovskij V. 'V zashhitu sociologicheskogo metoda [An apology of the sociological method]' in *Novyj Lef* [New Left Front (LEF)], 1927, 3.
18. Sokolov V. *Kinovedenie kak nauka* [Cinema studies as discipline]. Moscow, 2010.
19. Zorkaja N. *Na rubezhe stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900-1910 godov* [The border of centuries, to the sources of the mass art in Russia 1900-1920], Moscow, 1976.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Т.В. Левина
кандидат философских наук,
доцент школы философии НИУ Высшая школа экономики
tvlevina@hse.ru

ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АРГУМЕНТ МАЛЕВИЧА: БОГ КАК СОВЕРШЕНСТВО, ИЛИ ВЕЧНЫЙ ПОКОЙ*

Революционер в искусстве, Казимир Малевич оставил обширное теоретическое наследие, которое часто не совпадает с образом, созданным о нем в обществе. В частности, это можно отнести к трактатам по супрематической философии, в которых Малевич размышляет о классических философских и теологических проблемах. Бог и человек, путь человека к абсолюту, пребывание Бога в абсолютной реальности, иначе говоря, супрематизм – вот то, о чем рассуждает Малевич на страницах своего теоретического учения. Онтологический аргумент, проблема cogito, теодицея и свобода воли – неполный перечень тем, которые он обсуждает. В настоящем исследовании главной задачей видится сопоставить рассуждения теоретика искусства с классическими философскими проблемами и провести параллели главным образом с Декартом и Лейбницем, а также с Платоном, Плотином, Августином, Ансельмом и Кантом. В результате хотелось бы получить картину малевичевского интеллектуального мира, который проливает свет на смысл его произведений искусства.

Ключевые слова: Казимир Малевич, онтологический аргумент, свобода воли, Божественные атрибуты, Рене Декарт, мышление, вечный покой, Готфрид Вильгельм Лейбниц, Августин, cogito

Revolutionary in art, Malevich left reach theoretical legacy behind, that often differenciates from an image, that have been made about him. Theoretical tractate “Suprematism. World as non-objectivity or eternal peace” have been written after suggestion of Mikhail Gershenzon to write down philosophical ideas appeared in the mind. In this tractate Malevich revealed himself as a classical thinker – he meditates on God, his perfection and other attributes, such as eternity. He recalls Descartes ontological argument and the problem of cogito. Afterwards, he speculates on man’s nature after the Fall and on eternal peace of God, evoking reminiscences with Leibniz’s “Theodicy”. Ideas of Malevich can also be juxtaposed with Plato’s path to inteligible Forms and Kant’s thanscendental subject, as well as ideas of St Augustin, Anselm of Canterbury and Nicolaus of Cusa. I would like to draw new picture of intellectual world of Malevich the thinker, that certainly would illuminate the sense of his works of art.

Keywords: Kasimir Malevich, ontological argument, free will, God’s attributes, Rene Descartes, cogitation, eternal peace, Gottfried Wilhelm Leibniz, Saint Augustine

Введение. Солипсизм

Теоретические интуиции Малевича часто сравнивают с идеями философов. Малевич и сам ощущал себя, с одной стороны, «последним философом», который обнаружил абсолютную ложность всего до него существовавшего, с другой – «первофилософом», посмотревшим на мир непредвзятым взглядом»[1]. В книге по истории иконоборчества Ален Безансон проводит параллель со спинозовским *Omnis determinatio est negatio*[2], ибо бесконечная реальность, по Малевичу, неуловима; также сравнивает он малевичевские идеи с кантовским ноуменом, понятым через Шопенгауэра[3]. Гипотеза о том, что Малевич в своих теоретических поисках отозвался на труд Шопенгауэра «Мир как воля и

© Левина Т.В., 2015

* Исследование выполнено при поддержке гранта РГНФ «Концептологический анализ “возвращения к трансцендентному” в современной европейской философии» № 13-03-00573 в 2015 году.

[1] *Шатских А.С.* Малевич после живописи // *Малевич К.* Собр. соч. в 5 тт. Т.3. М.: Гилея, 2000. С.8.

[2] всякое определение есть отрицание (лат.)

[3] Безансон обращается к этой фразе из манифеста «Бог не скинут»: «Поэтому то, что называем действительностью, – бесконечность, не имеющая ни веса, ни меры, ни времени, ни пространства, ни абсолютного, ни относительного, никогда не очерченного в форму. Она не может быть ни представляемою, ни познаваемою. Нет познаваемого, и в то же время существует это вечное «ничто». *Малевич К.* Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика // Он же. Собр. соч. в 5 тт. Т.1. М.: Гилея, 1995. С.242.

ISSN 2227-6165

представление», появилась у основоположника малевичеведения, датского искусствоведа Троэльса Андерсена и с тех пор является очень распространенной среди западных исследователей. Андерсен обосновал гипотезу высказыванием Малевича «На книжке Шопенгауэра написано "Мир как воля и представление". Я бы написал "Мир как беспредметность"»[4]. Соотнеся труд Шопенгауэра и трактаты Малевича с дробями, Андерсен предположил, что Малевич таким образом связал их с произведениями Шопенгауэра, задумав переосмыслить идеи философа в соответствии с искусством его времени, а тексты большей частью утеряны. Однако российская исследовательница Александра Шатских считает, что подтверждения этой гипотезе нет. Дело в том, что в письме к М.О Гершензону Малевич простодушно признается: «А Шопенгауэр озаглавил свою книжку «Мир как воля и представление». Конечно, я ее не читал, но заглавие на витрине прочел, очень я над этим заглавием не думал, но немного рассудил, что Мир бывает только там, где нет ни воли, ни представления, где же эти двое есть, там мира не бывает, там борьба представлений»[5]. Малевич противопоставлял себя академической культуре, называя себя «без-книжником» и отказывая в интересе к философским сочинениям современных ему мыслителей, тем самым стремясь выработать независимость мышления[6]. Шатских пишет, что Малевич выписывал яркие цитаты в свою записную книжку, но наиболее цитируемой книгой все же оказалось Евангелие. В тексте витебского периода «Разум и природоестество» Малевич формулирует свое игнорирование книжной культуры и учености: «Никогда не нужно думать, что для того, чтобы постигнуть то-то, необходимо учить то-то, что нужно купить себе книг таких-то и таких-то, и тогда я стану мудрым и знающим. Думая так, я забываю, что я сам – мудрейшая книга и что все книги вышли из меня,... во мне вся мудрость всего уже вложены прежде... Я забываю о том, что мысль моя (природы) всегда грамотна, несмотря на то, что не имеет ни букв, ни цифр, несмотря на то, что я никогда не учился; забываю про то, что, поскольку могу творить и строить творческие формы в определенное организованное тело, то я смогу встать в ту творческую мировую систему природы и делать так же, как и она»[7].

В письме к М.О Гершензону Малевич описывает свой витебский опыт академической жизни, когда, будучи приглашенным прочитать лекцию по новым видам искусства, Малевич столкнулся с непониманием и обвинениями в некомпетентности, был вынужден отвечать на критику, ибо в него «бросали противники целые тома мыслей великих людей»: «Они произвели атаку последним совершенством, Бергсоном и другими. ... Я и заявил, что меня вызывали такие-то, но не Бергсон, не Кант и Шопенгауэр, пусть они вылезут из-за прикрытий»[8]. Такой позицией по отношению к философским и живописным традициям, стремлением выработать свой язык, Малевич напоминает Витгенштейна. Известное высказывание Витгенштейна в беседе с М. Друри «Я единственный профессор философии, который никогда ни слова не читал у Аристотеля»[9] приобрело славу философского анекдота, как и многие другие из жизни эксцентричного мыслителя. Правда, в отличие от Витгенштейна, Малевич – абсолютный самоучка и даже не учился в университете.

Онтологический аргумент

Трактат «Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой»[10], законченный Малевичем в 1922, о котором пойдет речь далее, это своеобразный выход из искусства в метафизику.

[4] Цит. по: *Шатских А.* Органика философского архитектона // *Малевич К.* Собр. соч. в 5 тт. Т.4. М.: Гилея, 2003. С. 9.
[5] Письма К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918-1924) / *Малевич К.* Собр. соч. т. 3. С. 352-353.
[6] *Shatskikh, Alexandra.* Aspects of Kazimir Malevich's Literary Legacy: a Summary // Rethinking Malevich : proceedings of a conference in celebration of the 125th anniversary of Kazimir Malevich's birth / Ed. by Charlotte Douglas; Christina Lodder; New-York, 2004. P.323.
[7] *Малевич К.* Разум и природоестество / *Он же.* Собр. соч. в 5 тт. Т.5. СС. 169-170.
[8] Письма К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918-1924) / *Малевич К.* Собр. соч. Т. 3. СС. 352-353.
[9] *Друри, Морис О'Коннор.* Беседы с Витгенштейном // Логос № 1, 1999 (11).
[10] Супрематизм – от лат. supremus – высший, высочайший; первейший; возможно, через польское supremacja – превосходство, главенство.

ISSN 2227-6165

В трактате Малевич описывает мир, созданный человеком, в сравнении в беспредметным миром абсолютного божественного покоя. Зная тот факт, что Малевич не был внимательным читателем философских текстов, а скорее эклектиком, моментально вбиравшим в себя все, что видел и слышал в своем окружении, интересно, как его тексты перекликаются с идеями философов. Поскольку Малевич старался не читать текстов, чтобы чужие идеи не заполонили его собственный взгляд, становится удивительным, как ему удалось пересказать ключевые философские идеи в современном ему контексте[11]. Искусствовед Алексей Курбановский указывает на появление онтологического доказательства бытия Бога в трактате Малевича, приводя в пример цитату из «Исповеди» Августина. Курбановский полагает сомнительным, что Малевич мог читать Августина, скорее причину размышлений о божественном следует искать в духовных корнях его семьи – поляков-католиков[12] и регулярном чтении Евангелия.

Философом, которого все-таки прочитал Малевич, стал М.О. Гершензон. В витебский период они состояли в активной переписке. Вторая глава «Мира как беспредметности» посвящена ему, и может рассматриваться как своеобразный ответ на трактат Гершензона «Тройственный образ совершенства» (1918). Собственно, появлением этого трактата Малевич обязан Гершензону, так как именно он мотивировал абстракциониста на то, чтобы тот записывал свои философские размышления.

С самого начала Малевич обнаруживает себя иррациональным мыслителем. Он пишет о природе, которая предстает бесконечной, многогранной, не дающей возможности быть познанной полностью. «В маленьком зерне она вся», – словно бы пересказывает Николая Кузанского Малевич, – «человек, держащий зерно, держит вселенную, <...> [но] не может ее разглядеть»[13]. Человек, «находясь в ядре вселенного возбуждения», сталкивается с тайной бытия и стремится понять эту тайну. Путь познания – совершенствование, это логика развития человека от наименьшего к наибольшему. Столкнувшись с тайной, человек обнаруживает, что «все явное в природе мощью своего совершенства говорит ему, что вселенная как совершенство – Бог. Постижение Бога или постижение вселенной как совершенного стало его первенствующей задачей»[14]. Легко увидеть, что Малевич воспроизводит здесь онтологический аргумент бытия Бога, похожий на тот, который был сформулирован Декартом. В третьем размышлении своих «Размышлениий о первой философии» Декарт предлагает следующее положение: «ничто не может возникнуть из ничего и тем более то, что обладает высшим совершенством или, иначе говоря, содержит в себе больше реальности, не может возникнуть из того, в чем этой реальности содержится меньше»[15]. Из этого утверждения Декарт выводит, исходя из объективности принципа cogito, что если этой совершенной реальности нет в сознании субъекта, следовательно, субъект не является причиной этой идеи. Из этого заключения, в свою очередь, следует, что существует какая-то иная причина существующего, коей является Бог. Далее Декарт уточняет, что он понимает под идеей Бога: бесконечную независимую субстанцию, которая обладает свойствами разумности, всемогущества, сотворившая все существующее. Используя метод доказательства от противного Декарт приходит к выводу: «Несомненно, перечисленные совершенства таковы, что по мере тщательного их рассмотрения мне

[11] «В своих показаниях арестованный Игорь Терентьев сообщил: “Однажды я принес Малевичу книгу Ленина "Материализм и эмпириокритицизм", предлагая ему прочитать эту книгу, чтобы лучше понять свои собственные теории. Малевич сказал, что он «мудреных книг не понимает» и понимать их не считает для себя обязательным”». Цит. по: *Шатских А.* Органика философского архитектона // *Малевич К.* Собр. соч. в 5 тт. Т.4. М.: Гилея, 2003. С. 10.

[12] *Kurbanovsky A.* Malevich's mystic signs: from iconoclasm to new theology // Sacred Stories : Religion and Spirituality in Modern Russia / Edited by Mark D. Steinberg and Heather J. Coleman. Indiana University Press, 2007. P.370.

[13] *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой // *Малевич К.* Собр. соч. в 5 тт. Т.3. М.: Гилея, 2000. С.286. Имеется в виду трактат «Об ученом незнании»: *Кузанский Николай.* Сочинения в 2 томах. Т.1. – М.: Мысль, 1979. С. 47-184.

[14] *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой. С.289. курсив мой – Т.Л.

[15] *Декарт Р.* Размышления о первой философии, в коих доказывается существование Бога и различие между человеческой душой и телом / Сочинения в 2 т.: Пер. с лат. и франц. Т. 2 / Сост., ред., вступ. ст. В. В. Соколова. – М.: Мысль, 1989. – 654 с. С. 34.

ISSN 2227-6165

представляется все менее возможным, чтобы они исходили от меня одного»[16]. Таким образом, считает Декарт, существование Бога доказано из очевидности cogito и заложенной врожденной идеи совершеннейшего Бытия.

Малевичевский аргумент можно сравнить с картезианским: «Итак, общежитие построило себе Бога, ибо беспредметная вселенная не сказала о его присутствии ни слова, она не указала человеку место его <Бога> пребывания. Он сам заключил, что природа – признак, говорящий о великом творце непостижимых бесконечных явлений»[17]. И далее: «нет ничего удивительного, что Бог построил из ничего вселенную, – так же, как и человек строит всё из ничего своего представления и <из> то<го>, что представилось ему. Не знает, что <он> есть сам творец *сего* и сотворил Бога тоже как представление свое»[18]. Продолжение мысли Малевича можно сравнить с первым онтологическим аргументом, сформулированным Ансельмом. В «Прослогионе» он ищет доводы, чтобы убедить неверующего в существовании Бога. Иными словами, Ансельм ищет формулировку, которая была бы настолько логичной, чтобы доказать, что высказывание «Бога нет» противоречит логике. Итак, Ансельм считает, что аргумент «в разуме есть нечто, более чего нельзя ничего помыслить» доказывает существование Бога, ибо раз безумец-неверующий слышит эти слова, то он их понимает, а если понимает, то они необходимо присутствуют в его разуме. Однако, – Ансельм переходит ко второй части своего доказательства, – «то, более чего нельзя ничего помыслить, никак не может иметь бытие в одном только разуме»19. Так и живописец, объясняет Ансельм, замышляет то, что ему предстоит написать, как существование в потенции. Реализовав этот мысленный образ на холсте, художник мыслит его как нечто уже существующее за пределами разума. Следовательно, мысль о Боге, находящаяся в нашем разуме, указывает на существование в реальности, так как это больше, чем то, что можно помыслить.

Cogito

Мир представлений, который разворачивается в сознании человека, Малевич противопоставляет природным явлениям, на основании которых эти представления возникли. Человек сам хочет конструировать свой мир. Признав совершенство вселенной, человек признал и то, что природа не мыслит, а мыслит только он, человек: Бог «как абсолют совершенства природы» не может больше мыслить. Таким признанием «<человек> выделил себя в мыслящее существо и вывел себя из совершенства Божеского творения»[20]. Малевич задается вопросом: какие причины побудили человека к этому выходу, ведь он существовал в абсолюте, что означает в Боге? «Он един<ственн>ый стал устремляться к познанию природы как Бога совершенств – вышедши из немыслия как абсолютного совершенства, опять стремится через путь своих совершенных предметов воплотиться в совершенство абсолютного немыслящего действия, как будто какая-то неосторожность случилась, как будто соскользнул и выскочил за борт абсолюта»[21].

Почему у человека появилась необходимость мыслить, задается вопросом Малевич. Тема мышления – это, конечно, прямая ссылка на Декарта: «Я есмь, я существую – это очевидно. Но сколь долго я существую? Столько, сколько я мыслю. Весьма возможно, если у меня прекратится всякая мысль, я сию же минуту полностью уйду в небытие»[22]. Малевич комментирует: «Я мыслю – значит, существую. Но могу не мыслить и существовать, жить. Нельзя сказать, что Природа не живет, не существует, несмотря на то, что существование ее той или иной действительности – есть моя мысль. В ней действуют проявления без цели, ума, рассуждения, знания и идеи, она вечное безидейное биение, вне причин и обстоятельств, она <как> возбуждение в первом случае, во втором как беспредметность. Отсюда может существовать и то, что не мыслит»[23].

[16] Там же, С. 38.
[17] *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой. С. 294.
[18] Там же, С. 311.
[19] *Ансельм Кентерберийский.* Прослогион (с приложением Возражения Гаунило и Ответа Ансельма) // *Он же.* Соч. – М.: Канон, 1995. – С. 129.
[20] *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой. С. 290.
[21] Там же.
[22] *Декарт Р.* Размышления о первой философии… С.23.
[23] *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой. С. 85.

ISSN 2227-6165

Итак, картезианский субъект существует только тогда, когда мыслит, Малевич же иронизирует над декартовским cogito. Субъект может существовать, но не мыслить (ирония), но природа существует, не мысля – ведь мыслит только человек. Природа существует без мысли, она – реальность недискурсивная. Здесь важно проанализировать тему мышления в контексте супрематизма, так как тема мышления у Малевича – одна из центральных. Вообще, свойством мыслить обладает только человек, имея в своем сознании «психопредставления», которые и являются миром, как он его представляет. Бог, которого социум («общежитие») мыслит совершеннейшим мыслителем, сотворил мир силой мысли, сказав шесть раз «да будет». Однако человек, сотворенный на шестой день, впоследствии оказался несовершенным, ибо совершил грех, преступив завет Бога. Малевич интерпретирует грех как результат несовершенства системы. Система оказалась несовершенной, потому что в ней был установлен *предел*. Совершенство системы не позволило бы Адаму совершить грех, и он остался бы в Раю, заключает Малевич, «ведь Адам должен был только созерцать вечное прекрасное движение, даже ничего не мыслить, ибо обо всем помыслил Бог»[24]. Предел, как называет его Малевич, это завет, запрещающий вкушать плодов древа познания добра и зла, однако Адам завет нарушил. Интерпретируя Малевича, я добавлю, что мысль человека – познать запрещенное Богом – явилась началом земной истории. Малевич здесь логично указывает, что с этого момента начинается конструирование человеком мира: «началась история его человеческого страдания, пота, мозолей, кровопролития, история труда»[25].

Мысль у Малевича, на мой взгляд, играет ту же роль, что и проблема свободы воли в теодицее Лейбница. Мысль человека выбрала грех, а ведь могла бы выбрать благо. У Лейбница проблема свободы воли встроена в задачу оправданий Бога, который не виновен в мирском зле и формулируется таким образом, что если бы у человека свободы воли не было, то он не мог бы выбирать. Бог сотворил человека свободным с тем, чтобы тот выбирал – между грехом и благодатью и имел возможность свободного выбора благодати: «несовместимо с бесконечно добрым существом, чтобы оно одарило свои создания свободной волей, если оно определенно знает, что они употребят ее во зло»[26]. Человек свободно выбирает благо. Таким образом, идея Малевича прямо противоположна: отняв у человека свободу выбора между добром и злом, Бог сделал бы человека совершенным. Лейбниц же аргументирует необходимость свободы воли таким образом, что она напрямую и неразрывно связана с самим фактом существования человека: «Желать, чтобы Бог не давал свободной воли разумным созданиям, – значит желать, чтобы этих созданий не существовало»[27]. Итак, Бог подарил людям способность пользоваться своей волей свободно, принимая разумные решения, однако не все люди желают руководствоваться благими намерениями и развивать в себе благие побуждения, пусть и имея эту способность.

Человек Малевича – это существо мыслящее в противоположность немыслящему Богу. Бог создал мир, чтобы освободиться от него, стать полным «ничто» или вечным покоем, ибо все совершенно и не о чем больше мыслить. Тем же хотел одарить и человека, однако человек не выдержал системы, и она рухнула. Стремление человека к совершенству есть попытка вернуться к совершенному Богу, который есть благо, то есть у Малевича появляются платонические мотивы[28]. В теории Малевича совершенство, Бог и покой являются синонимами. Поэтому человек, стремящийся к Богу-совершенству, стремится к покою: каждое его изобретение говорит об этом. Человек создает технические новшества, надеясь на освобождение от труда: «И таким образом он как частица абсолютной мысли, вышедшая из общей орбиты движущегося абсолюта, стремится теперь включить себя в орбиту. Может быть, поэтому в Земле собирает свое тело, чтобы бросить его

[24] Там же, С.292.

[25] Там же.

[26] *Лейбниц Г.-В.* Опыты теодицеи о благости Божией, свободе человека и начале зла / *Лейбниц Г.-В.* Сочинения в 4 т. Т.4. – М.: Мысль, 1989. С. 204.

[27] *Лейбниц Г.-В.* Опыты теодицеи о благости Божией, свободе человека и начале зла. С. 205.

[28] *Платон.* Государство / *Он же.* Сочинения в четырех томах / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. Т. 3. Ч. 1. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. С. 97–493.

ISSN 2227-6165

в бесконечность. Сначала сам освободил ноги свои, потом поднял их – и это было первым отрывом от земли. И так постепенно, через быстроту колес к крыльям аэропланов, все дальше и дальше к границе атмосферы и потом дальше к своим новым орбитам, соединяясь с кольцами движений к абсолюту»[29].

Совершенство, или вечный покой

Итак, после изгнания из рая человек занят производством совершенств. Малевич задается вопросом: выгнал ли Бог человека из рая? Ответ Малевича парадоксален: человек, возможно, и сам вышел, ибо, увидев совершенства в раю, нашел их несовершенными и начал творить по образу и подобию Бога. В этом причина тяжелого труда, на который человек себя обрек. Помимо этого, «по наивности» человек устроил себе шесть дней труда, в которые думал строить свой рай на земле, а в седьмой пребывать в отдыхе, как Бог. Но ничего подобного не вышло: «неделя за неделями идут, а каждый день мнимого отдыха только больше обнаруживает несовершенств, и с понедельника опять начинается работа по совершенствам. Седьмой день для Бога был отдыхом, а для человека только вышкой, с которой видны всегда его ошибки»[30]. В надежде достигнуть потерянного Бога человек вынужден двигаться к человечеству, а оттуда к совершенству, то есть Богу. Достигнуть Бога, пишет Малевич, человек надеется реализацией технического совершенства, производством. Как и у Платона, путь к умопостигаемой идее лежит через познание общих понятий[31]. Человек Малевича надеется достигнуть абсолютного конца, где он уже станет Богом, то есть воплотится в него. Для этого нужно немногое: «управлять звездным пространством солнц, вселенными системами»[32]. Бог постоянно сопровождает человека на протяжении всего пути к совершенству и вечному покою, ибо как в пантеизме Спинозы, Бог у Малевича в каждой вещи мира. При этом, продолжая описывать противоречивость человека, Малевич говорит, что тот в то же время хотел бы свергнуть Бога. Но как? Ведь Бог в каждой частице своего творения.

Достигая совершенства, человек оставляет мир, удаляясь в покой, при этом знание и рациональные практики становятся ненужными. Бог, по Малевичу, свободен от всякого действия: «Бог – покой, покой – совершенство, достигнуто всё, окончена постройка миров, установлено в вечности движение. *Движется* его творческая мысль, сам же он освободился от безумия, ибо больше не творит, и вселенная как мозг безумный движется в вихре вращения, не отвечая себе куда, зачем. Итак, вселенная – безумие освобожденного Бога, скрывавшегося в покое»[33]. Однако выходит так, что человек страшится покоя, ибо покой есть синоним «небытия». И когда приближается Бог, человек сопротивляется этому, «со всеми своими силами своего безумия и кричит – нет, я хочу "быть", иначе говоря, я не хочу "быть Богом"»[34].

Что остается человеку, не захотевшему соединиться с совершенством и раствориться в безумии вселенной? Остается непрерывное постижение несуществующего, то есть рациональные практики, так как действительность постигнуть нельзя, ее можно познать лишь будучи ей причастным. Человек постигает лишь то, что представляется ему существующим, это представление и есть образ несуществующего (то, что и есть *бытие*)[35]. Как мы уже увидели, малевичевский Бог не есть ум и не есть слово – он нерационален и недискурсивен. Бог находится по ту сторону рациональных конструкций человека, пытающегося его познать. В ожиданиях человека Бог – это трансцендентный смысл, цель его исканий. Однако на самом деле, Бог является противоположностью смысла – то есть несмыслом. И здесь у Малевича возникает несоответствие с формулой Ансельма «в разуме есть нечто, больше чего нельзя помыслить»: может ли Бог достигать смысла, спрашивает Малевич? Нет, ибо

[29] *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой. С. 290.
[30] Там же, С. 310.
[31] *Платон.* Пир / Он же. Сочинения в четырех томах / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. Т. 2. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. С. 97–160.
[32] *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой. С. 290.
[33] *Малевич К.* Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика // *Он же.* Собр. соч. в 5 тт. Т.1. М.: Гилея, 1995. С.257.
[34] *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой. С. 305.
[35] Воспроизведение тезиса Канта.

ISSN 2227-6165

если он будет его достигать, то он достигнет большее, чем он сам. Из этого следует формулировка: Бог не является смыслом сам по себе, он лишь смысл человека. Далее Малевич использует другой мыслительный ход: смысл дискурсивен, «перед Богом стоит предел всех смыслов, но за пределом стоит Бог, в котором нет уже смысла»[36]. В конечном счете Бог – это несмысл, беспредметный абсолют, предел для всего смыслового.

Предустановленная гармония

Итак, дискурсивное и семантическое описание божественного бессмысленно, так как человек может лишь описывать непознаваемое через свои собственные представления. Каков Бог можно лишь догадываться. Например, наказал ли Бог человека после грехопадения? Малевич размышляет о том, что Бог, сотворив мир, удалился на седьмой день в вечный покой своего царства и, возможно, не мог знать, что случилось с его творчеством. Или же, далее размышляет он, он знал, что произойдет с Адамом, и это нужно было *«в порядке совершенства»*. «Порядок совершенства» напоминает о понятии предустановленной гармонии у Лейбница, в соответствии с которой Бог творит мир. Создал Бог мужчину и женщину и одарил их свободной волей, размышляет Лейбниц. Совершение греха, выбранное Адамом и Евой – это допустимое зло, которое не имеет отношение к божественной благодати, которое «допущено только по высшим неотвратимым причинам и с большими поправками, превращающими и дурные проявления в полезные»[37]. Бог мог бы возбуждать в человеческой душе благие мысли, одобряемые им, продолжает Лейбниц, однако тогда нужно было бы действовать посредством чуда. Бог желает, чтобы выбор божественной благодати произошел по воле самих людей, преимущественно тех, о которых он предвидит, что они примут ее. Итак, Бог дает человеку разум, а злая воля появляется у человека лишь по совпадению. Лейбниц заключает: «Бог творит добро, превращаемое в зло лишь прегрешением людей, что часто совершается как справедливое наказание за злоупотребление, делаемое из его благодати»[38]. Проблема зла, как описывает ее Лейбниц, разрешается в теодицее: Бог не является причиной зла в мире, но допускает совершение людьми необходимого зла, поскольку наделил их свободной волей. Поэтому Бог сначала желает блага, а затем – наилучшего[39]. Иногда Бог допускает физическое зло как средство для предотвращения еще больших зол. Теодицея, предложенная Лейбницем, связана с понятием «наилучшего из возможных миров», или актуализмом, как это называется в современной аналитической философии. Бог, обладая способностью предвидения, знает о всем, что случится в мире и представляет себе все действия людей. Он знает даже о будущих случайных событиях – произойдут ли они в действительности или должны были бы произойти в отдельных случаях. Тем не менее, божественное предвидение не разрушает свободы и случайности. Лейбниц предлагает принцип бесконечного числа возможных миров, представленных в области вечных истин – в области божественного разума. Поскольку все будущие условные события известны[40], Бог в разуме представляет различные возможные миры, рассматривая соотношение добра и зла в них. Бог предвидел будущие случайные события до их воплощения в области возможностей, выбирает наилучший из возможных миров и творит его. При этом устройство предметов этого мира, будучи сотворено, сохраняется таким, каким оно было в состоянии чистой возможности: «то есть ничего не меняет ни в их сущности, или природе, ни в их случайных признаках, вполне существовавших уже в идее этого возможного мира. Таким образом, все случайное и свободное равно подчинено определению и предвидению Бога»[41].

Предвидя все будущие случайные события, может ли Бог изменить что-то в этом мире? В общем, это противоречит предложенной концепции, ибо Бог предвидел мир и все, что он содержит, и на основании этого принял решение о его существовании. Следовательно, по Лейбницу не может он ни

[36] *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой. С. 296.
[37] *Лейбниц Г.-В.* Опыты теодицеи о благости Божией, свободе человека и начале зла. С. 198.
[38] Там же, С. 203.
[39] Там же, С. 145.
[40] Там же, С. 155.
[41] Там же, С. 161.

ISSN 2227-6165

ошибаться, ни поправлять мир или какую-либо его часть без ущерба для своей мудрости. Бог не может принимать несовершенных решений, следовательно, после его решения ничего не может быть изменено, и в то же время все события остаются случайными[42]. Итак, Бог, по Лейбницу, конструирует события первоначально и далее не вмешивается в них, ибо знает о них все возможное. Его вмешательство Лейбниц воспринимает как ошибку: ведь все уже помыслено и создано. Этот принцип и напоминает божественный покой, как его описывает Малевич: «Необходимость Бога войти в отдых – обязательное условие, ибо если Бог не ушел бы в покой, то вынужден был бы бесконечно строить, а раз творить дальше, значит не быть совершенным. Бог не мог больше творить, ибо построил совершенство, выше которого нет. Сотворив мир, он ушел в состояние "немыслия", или в ничто покоя»[43].

Бесконечное строительство – это снова идея Декарта, с которым неявно полемизирует Малевич, а явно – Лейбниц[44]. И если, с точки зрения Лейбница, мир не может измениться в какой-либо своей части, так как события развиваются в своем первоначально задуманном виде, то в трактате «Мир» Декарт считает противоположное. Сначала он заявляет, что Бог продолжает сохранять сотворенную материю в том же самом виде. Потом он добавляет, что это необходимо подразумевает, что должны происходить изменения в ее частях – за это отвечает природа. Бог у Декарта всегда действует неизменно[45].

Рассуждения Августина о божественном покое субботы соединяет в себе как идею сохранения движения, так и идею пребывания в покое. Образом Небесного Царствия является суббота по Августину: «суббота вечной жизни»[46], «не имеющая вечера суббота, то есть не имеющий конца покой святых»[47]. Покой седьмого дня может пониматься и в смысле прекращения создания того, что прежде не существовало. Однако, по Августину, хотя Бог и отдыхает от дел творения, он постоянно управляет уже созданным миром, пребывая одновременно и в покое, и в труде: «выражение, что Бог почил от всех дел Своих, которые делал, мы понимаем так, что Он не стал создавать более ни одной новой твари, а не так, что перестал сохранять уже созданные и управлять ими. Отсюда, истинно как то, что в седьмой день Он почил, так и то, что Он доныне делает»[48].

Августин говорит о том, что покой Бога и покой человека – это разные по смыслу понятия. Бог, обладая такими свойствами, как совершенство, всеблагость и вечность, не имеет необходимости в покое, ибо всегда в нем пребывает. В отличие от Бога, покой которого «не имеет ни начала, ни конца» земные существа пребывают во времени, и для них у Божественного покоя есть начало – в седьмом дне, а субботний день является «мостиком» между вечностью и временем[49]. Освящение Богом

[42] Там же.

[43] *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой. С. 310.

[44] Точнее, он полемизирует с этой идеей, выраженной у Ньютона: так как, по мнению Ньютона и его сторонников, «Бог от времени до времени должен заводить свои часы, иначе они перестали бы действовать. У него не было достаточно предусмотрительности, чтобы придать им беспрерывное движение. Эта машина Бога, по их мнению, так несовершенна, что от времени до времени посредством чрезвычайного вмешательства он должен чистить ее и даже исправлять, как часовщик свою работу; и он будет тем более скверным мастером, чем чаще должен будет изменять и исправлять ее». Переписка с Кларком (пер. с англ. и франц. В. И. Свидерского и Г. Крёбера) // *Лейбниц Г.-В.* Сочинения в 4 т. Т.1. – М.: Мысль, 1989. С. 430.

[45] *Декарт Р.* Мир, или трактат о свете. 1634 / *Декарт Р.* Сочинения в 2 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1989. – 654 с. – (Филос. наследие; Т. 106). С. 200.

[46] Исповедь, XXXVI, 51 // *Блаженный Августин.* Исповедь / Пер. с лат. М. Е. Сергеенко; вступ. ст. диак. А. Гумерова. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2006. С. 315.

[47] О граде Божием, XX, VII // *Блаженный Августин.* Творения: В 4 т. Т. 4: О граде Божием. Книги XIV-XXII. – СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 1998. С. 385.

[48] *Блж. Августин.* О книге Бытия, IV, XII // *Блаженный Августин.* Творения: В 4 т. Т. 2. С. 398. Также: «с мыслью о Его покое не должна соединяться мысль о праздности, лености и бездействии, равно как с мыслью о деятельности Его не должна соединяться мысль о труде, напряжении и старании. Он может действовать, покоясь, и покоиться, действуя» (О граде Божьем, XII, XVII // *Блаженный Августин.* Творения: В 4 т. Т. 3: О граде Божием. Книги I-XIII. – СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 1998. С. 539).

[49] *Иванов Е.О.* Учение блаженного Августина о Божественном покое субботы, 2 июня 2014 г. http://www.bogoslov.ru/text/3983457.html . См. также: «Ты видишь вне времени, действуешь вне времени и отдыхаешь вне времени – но нам даёшь видеть во времени, создаёшь само время и покой по окончании времени». Исповедь, XXXVII, 52 // *Блаженный Августин.* Исповедь / Пер. с лат. М. Е. Сергеенко; вступ. ст. диак. А. Гумерова. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2006.

ISSN 2227-6165

субботы может пониматься как снисхождение к слабой человеческой природе и одновременно призыв к совершенству: «Он никогда не утрачивал покоя, но показал его нам седьмым днём, давая понять, что покой Его обретается только совершенными, ибо для внушения мысли о покое назначил день, который следовал за совершением всего творения»[50]. В связи с мыслью Августина о сопряжении времени и вечности, можно вспомнить трактовку Плотином времени как «событийной» величины, не существующей вне событий, а вечности – как точки, с которой может начаться прямая. Поэтому по Плотину вечность – это жизнь, полная покоя и бесконечности, а время – это то, что причастно вечности, но проявлено только одной из сторон[51].

Заключение

Казимир Малевич, революционер и ниспровергатель искусства, в своей теории воспроизводил классические философские концепции. Центральной идеей трактата «Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой» стала идея Бога как совершенства, к воссоединению с которым после грехопадения стремится человек. Вся жизнь человека – это стремление к производству совершенств техническими средствами. Как мне представляется, Малевич предлагает тип классического философского рассуждения, называемого «онтологическим аргументом». Рассуждения о совершенстве у Малевича также дополнены концептуальным анализом cogito ergo sum Декарта, а также размышлениями о теодицее и атрибутах Бога, в частности, вечности. Совершенный Бог, существующий в вечном покое, напоминает концепцию Лейбница о предустановленной гармонии. Получается, что, критикуя современное ему искусство и общество, Малевич размышлял с точки зрения классических позиций, которые возвращают нас к платонизму и его поздним реминисценциям.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Августин Блаженный.* Исповедь / Пер. с лат. М. Е. Сергеенко; вступ. ст. диак. А. Гумерова. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2006.
2. *Августин Блаженный.* Творения: В 4 т. Т. 4: О граде Божием. Книги XIV-XXII. – СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 1998.
3. *Ансельм Кентерберийский.* Прослогион (с приложением Возражения Гаунило и Ответа Ансельма) // Соч. – М.: Канон, 1995.
4. *Безансон, Ален.* Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества / Перевод с французского М. Розанова. – М.: Издательство «МИК», 1999. – 424 с.
5. *Декарт Р.* Мир, или трактат о свете.1634 / Декарт Р. Сочинения в 2 т.-Т. 1. – М.: Мысль, 1989. – 654 с. – (Филос. наследие; Т. 106). – С.179-249.
6. *Декарт Р.* Размышления о первой философии, в коих доказывается существование Бога и различие между человеческой душой и телом / Сочинения в 2 т.: Пер. с лат. и франц. Т. 2 / Сост., ред., вступ. ст. В. В. Соколова. – М.: Мысль, 1989.
7. *Друри, Морис О'Коннор.* Беседы с Витгенштейном // Логос № 1, 1999 (11).
8. *Иванов Е.О.* Учение блаженного Августина о Божественном покое субботы, 2 июня 2014 г. http://www.bogoslov.ru/text/3983457.html .
9. *Кузанский, Николай.* Об ученом незнании / Он же. Сочинения : в 2 тт. Т.1. / ред. В. В. Соколов, З. А. Тажуризина; сост. В. В. Бибихин ; пер. с лат. А. Ф. Лосев, В. В. Бибихин. – Москва : Мысль, 1979. С.47-184.
10. *Лейбниц Г.-В.* Опыты теодицеи о благости Божией, свободе человека и начале зла / Лейбниц Г. В. Сочинения в 4 т. : Пер. с франц. Т. 4 / Редкол.: Б. Э. Быховский, Г. Г. Майоров, И. С. Нарский и др. Ред. тома, авт. вступ. ст. и примеч. В. В. Соколов. – М.: Мысль, 1989. – 554 с.
11. *Лейбниц Г.-В.* Переписка с Кларком (пер. с англ. и франц. В. И. Свидерского и Г. Крёбера) / Лейбниц Г.-В. Сочинения в четырех томах: Т. I / Ред. и сост., авт. вступит, статьи и примеч. В. В. Соколов; перевод Я. М. Боровского и др. – М.: Мысль, 1982. – 636 с.

[50] *Блж. Августин.* О книге Бытия, IV, XV // Блаженный Августин. Творения: В 4 т. Т. 2. С. 400.

[51] мы видим «вместо бесконечного и целостного – бесконечную смену явлений, вместо замкнутого целого –ряд частей, стремящихся образовать целое» (Enn. III, 7. 11). *Литвин Т.* О времени и вечности у Плотина и Августина // Платоновские исследования. Вып. I / Ред. И.А. Протопопова и др. М.–СПб.: РГГУ-РХГА, 2014. 608 с.

12. *Литвин Т.* О времени и вечности у Плотина и Августина // Платоновские исследования. Вып. I / Ред. И.А. Протопопова и др. М.–СПб.: РГГУ–РХГА, 2014. 608 с.
13. *Малевич К.* Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика // *Малевич К.* Собр. соч. в 5 тт. / Том 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929 / Общ. Ред. А. С. Шатских. – М.: Гилея, 1995. – 393 с.
14. *Малевич К.* Письма К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918-1924) / *Малевич К.* Собр. соч. в 5 тт. Том 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой : С приложением писем К. С. Малевича к М. О. Гершензону (1918-1924) / Сост. А. С. Шатских. – М.: Гилея, 2000. – 389 с., ил. С. 352-353.
15. *Малевич К.* Разум и природоестество / *Малевич К.* Собр. соч. в 5 тт. Том 5. Произведения разных лет/ Сост. А. С. Шатских. – 2004. – 619 с., ил. С. 169-170.
16. *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой // *Малевич К.* Собр. соч. в 5 тт. Т.3. М.: Гилея, 2000.
17. *Платон.* Государство / *Платон.* Сочинения в четырех томах / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. Т. 3. Ч. 1. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. С. 97–493.
18. *Платон.* Пир / *Платон.* Сочинения в четырех томах / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. Т. 2. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. С. 97–160.
19. *Шатских А.С.* Малевич после живописи // *Малевич К.* Собр. соч. в 5 тт. Том 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой : С приложением писем К. С. Малевича к М. О. Гершензону (1918-1924) / Сост. А. С. Шатских. – М.: Гилея, 2000. – 389 с., ил.
20. *Шатских А.* Органика философского архитектона // *Малевич К.* Собр. соч. в 5 тт. Том 4. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов : С приложением переписки К. С. Малевича и Эль Лисицкого (1922-1925) / Сост. А. С. Шатских. – 2003. – 358 с., ил. М.: Гилея, 2003.
21. *Kurbanovsky A.* Malevich's mystic signs: from iconoclasm to new theology // Sacred Stories : Religion and Spirituality in Modern Russia / Edited by Mark D. Steinberg and Heather J. Coleman. Indiana University Press, 2007.
22. *Shatskikh, Alexandra.* Aspects of Kazimir Malevich's Literary Legacy: a Summary // Rethinking Malevich : proceedings of a conference in celebration of the 125th anniversary of Kazimir Malevich's birth / Ed. by Charlotte Douglas; Christina Lodder; New-York, 2004.

REFERENCES

1. Avgustin Blazhenniy. *Ispoved* [Augustinus. Confessions] transl. M. Sergeenko. Moskva, 2006.
2. Avgustin Blazhenniy. *O grade bozhiem* [Augustinus. City of God] Idem. Tvoreniya. V 4 tt. [Works in 4 vols.] T. 4. Sankt-Peterburg, 1998.
3. Anselm Kenterberiiskiy. *Proslogion* [Anselmus. Proslogium] in Sochineniya [Works]. Moskva, 1995.
4. Bezanson, Alen. *Zapretniy obraz. Intellektualnaya istoriya ikonoborchestva* [The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm] transl. from French M. Rozanov. Moskva, 1999.
5. Dekart, R. *Mir, ili traktat o svete* [Descartes. The World, or Treatise on Light]. Idem. Sochineniya v 2 tt. – T.1. Moskva, 1989.
6. Dekart, R. *Razmyshleniya o pervoi filosofii* [Meditations on First Philosophy]. Idem. Sochineniya v 2 tt. T.2. Moskva, 1989.
7. Druri, Moris O'Connor. Besedy s Witgenshteinom [Conversations with Ludwig Wittgenstein] in *Logos* [Logos] №1, 1999 (11).
8. Ivanov E.O. *Uchenie blazhennogo Avgustina o Bozhestvennom pokoe subboty* [The doctrine of St.Augustine on God's Sunday's rest] / 2 iunya 2014 goda, http://www.bogoslov.ru/text/3983457.html
9. Kurbanovsky A. *Malevich's mystic signs: from iconoclasm to new theology* // Sacred Stories : Religion and Spirituality in Modern Russia, Edited by Mark D. Steinberg and Heather J. Coleman. Indiana University Press, 2007.
10. Kuzanskiy, Nikolai. *Ob uchenom neznanii* [On learned ignorance] in Sochineniya v 2 tomakh [Works in 2 vols.]. Moskva, 1979.
11. Leibnitz G.-W. *Opyty teoditsei o blagosti bozhiei, svobode cheloveka i nachale zla* [Theodicy: Essays on the Goodness of God, the Freedom on Man and the Origin of Evil]. Idem. Sochineniya v 4 tomakh. Moskva, 1989. T.4..
12. Leibnitz G.-W. *Perepiska s Klarkom* [Correspondence with Clark]. Idem. Sochineniya v 4 tomakh [Works in 4 vols.]. T.1. Moskva, 1982.
13. Litvin T. *O vremeni i vechnosti u Plotina i Avgustina* [On time and eternity in Plotinus and Augustine] in Platonovskiye issledovaniya [Investigating Plato]. Vol. 1. ed. I. Protopopova. Moskva-Sankt-Peterburg, 2015
14. Malevich K. *Bog ne skinut: Iskusstvo, tserkov, fabrika* [God is not cast down: art, church, factory]. Idem. Sobraniye sochinenii v 5 tomakh. Tom 1 Statyi, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty 1913-1929. ed. A.S. Shatskikh. Moskva, Gileya, 1995.

ISSN 2227-6165

15. Malevich K. *Pisma K.S. Malevicha k M.O. Gershenzonu 1918-1924* [Letters of K. Malevich to M. Gershenson 1918-1924]. Malevich K. Sobr. Soch. v 5 tt. Tom 3. Suprematizm. Mir kak bespredmetnost, ili Vechnyj pokoj. S prilozheniem pisem K.S. Malevicha k M.O. Gershenzonu 1918-1924. / Sost. A.S. Shatskikh. Moskva, Gileya 2000.
16. Malevich K. *Razum i prirodoestestvo* [Reason and nature-being]. Idem. Sobr. Soch. v 5 tt. Tom 5. Proizvedeniya raznyh let. / Sost. Shatskikh A. Moskva, Gileya, 2004.
17. Malevich K. *Suprematizm Mir kak bespredmetnost ili vechnyj pokoj* [Suprematism. World as non-objectivity, or eternal rest]. Malevich K Sobr. Soch. v 5 tt. Tom 3. Suprematizm. Mir kak bespredmetnost, ili Vechnyj pokoj. S prilozheniem pisem K.S. Malevicha k M.O. Gershenzonu 1918-1924. Sost A.S. Shatskikh. Moskva, Gileya 2000.
18. Platon. *Gosudarstvo* [Plato. The Republic]. Idem. Sochineniya v 4 tomakh. Pod obshei red. A.Loseva i V.Asmusa. [Works in 4 vols., ed. Losev & Asmus] T.3. Chast 1. SPb., 2007.
19. Platon. *Pir* [Plato. Symposium]. Idem. Sochineniya v 4 tomakh. Pod obshei red. A.Loseva i V.Asmusa. T.2. SPb., 2007.
20. Shatskikh, Alexandra. *Aspects of Kazimir Malevich's Literary Legacy: a Summary* // Rethinking Malevich : proceedings of a conference in celebration of the 125th anniversary of Kazimir Malevich's birth / Ed. by Charlotte Douglas; Christina Lodder; New-York, 2004.
21. Shatskikh A. *Malevich posle zhivopisi* [Malevich after painting]/ Malevich K Sobr. Soch. v 5 tt. Tom 3. Suprematizm. Mir kak bespredmetnost, ili Vechnyj pokoj. S prilozheniem pisem K.S. Malevicha k M.O. Gershenzonu 1918-1924. / Sost A.S. Shatskikh. Moskva, Gileya 2000.
22. Shatskikh A. *Organika filosofskogo arhitektona* [Organics of philosophical architexton]/ Malevich K. Sobr. Soch. v 5 tt. Tom 4. Traktaty i lektsii pervoj poloviny 1920-h godov. S prilozheniem perepiski K.S. Malevicha i El Lisitskogo 1922-1925 / Sost. Shatskikh A. Moskva, Gileya, 2003.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

С.К. Травников
аспирант Государственного института искусствознания
travnikov.semyon@gmail.com

РОЛЬ НЕПРОИЗВОЛЬНОЙ ПАМЯТИ В ДИАЛЕКТИКЕ СНА И ПРОБУЖДЕНИЯ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА (ПРОЕКТ «ПАССАЖИ»)

В статье рассматривается гипотеза о том, что способность непроизвольной памяти в исследованиях Вальтера Беньямина играла роль средства пробуждения общества от «сна наяву». Основной материал исследования – незавершенный проект «Пассажи», в котором наиболее подробно разобрана тема «спящего общества» (Европа конца XIX – начала XX веков). «Пробуждение», как о нем говорится в «Пассажах», представляет собой переворот в мировосприятии, при котором происходит замена импульса желания на диалектическое бездействие. Концепция непроизвольной памяти служит примером функционирования «пробужденного» сознания. Она означает сохранение впечатлений без их фиксации в сознательном опыте и их переживание путем обращения к индивидуальным триггерам памяти – культурным артефактам, запахам, зрительным образам и т.д.

Our main thesis suggests that concept of “la memoire involontaire” for Walter Benjamin was a mean of awakening “dreaming society”. A primary source for our research is non-finished book “Arcades”. “Awakening”, as it referred in “Arcades”, was a revolution in the worldview: an impetus of desire was replaced by dialectical standstill. The concept of involuntary memory is a good example of “waking consciousness”. This type of memory means preserving impressions without fixation in a conscious experience, and re-experiencing of them by referring to individual triggers of memory like cultural artifacts, smells, visual images etc.

Ключевые слова: Вальтер Беньямин, «Пассажи», сон, кич, непроизвольная память

Keywords: Walter Benjamin, “Arcades”, dream, kitsh, la memoire involontaire

«Сон» как метафора состояния общества – это широко распространенная фигура в риторике, литературе, публицистике. Часто образ «спящего общества» рассматривался вместе с образом «пробуждения» (например, религиозное пробуждение в христианской традиции). О «сне», объявшем общество, известно и философии. Вопросы, связанные с проблематикой сна, изучались в таких направлениях гуманитарного знания, как философская антропология, экзистенциализм, психоанализ, фрейдомарксизм. Центральное место вопрос о «сне» играет в книге Вальтера Беньямина «Пассажи».

Проблемы «сна» и непроизвольной памяти в философии Беньямина достаточно хорошо освящена в исследовательской литературе. Назовем здесь исследования, выполненные Сьюзан Бак-Морс[1], Райнером Рошлицем[2], Максом Пенски[3], Юргеном Хабермасом[4], Мириам Хансен[5], Винфредом Меннингхаусом[6], Евгением Павловым[7]. Тем не менее, взаимосвязь этих двух тематических осей философии Беньямина должным образом еще не была рассмотрена.

© Травников С.К., 2015

[1] *Buck-Morss S.* The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project. Chicago, 1991.
[2] *Rochlitz R.* The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin. New York, 1996.
[3] *Pensky M.* Method and time: Benjamin's dialectical images. // The Cambridge Companion to Walter Benjamin. Colorado, 2004.
[4] *Habermas J.* Consciousness-Rising or Redemptive Criticism: the Contemporaneity of Walter Benjamin. // New German Critique # 17. Milwaukee, 1979.
[5] *Hansen M.* Cinema and Experience: Sigfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno. University of California Press, 2012.
[6] *Menninghaus, W.* On the “Vital Significance” of Kitsch: Walter Benjamin's Politics of “Bad Taste”. // Walter Benjamin and the Architecture of Modernity. Ed. by Andrew Benjamin and Charles Rice. Melbourne, 2009.

ISSN 2227-6165

Вальтер Беньямин не успел закончить «Пассажи», однако и в незавершенном виде эта книга оказала значительное влияние на различные традиции гуманитарного знания. Исходное положение о «сне» проекта «Пассажи» можно сформулировать следующим образом: с технологизацией культуры в XIX-XX веках мир вокруг изменился, но ни современники этих изменений, ни мы, те, кто родился уже в новой реальности, характера и масштаба этих изменений в полной мере не осознаем, поскольку нам, жителям больших городов, свойствен особый онейроидный регистр существования; проще говоря, мы «спим наяву».

Целью настоящего исследования будет установить взаимосвязи между риторикой «сна и пробуждения», диалектическим образом «сна, объявшего общество», и проблематикой непроизвольной памяти (memoire involontaire).

Образ *«спящего общества»*, «спящей страны» был широко распространен в художественной литературе, газетах и журналах начала XX века. Беньямин, один из наиболее внимательных исследователей информационных технологий, использовал этот образ, обычный для политической риторики или поэзии, но не для философии, в своих исследованиях в области эстетики. Почему? Что еще было в его программном требовании «пробуждения», кроме увлечения революционным марксизмом и чуткости к шуму времени?

В «Пассажах» Беньямин говорит о состоянии «сна» (грезы) [Traum], а также о «сне наяву» [Träumerei], в который погружено европейское капиталистическое общество начала XX века. *«Капитализм был естественным явлением, посредством которого сон, заполненный мечтой, объял Европу и реактивировал мифические силы»*[8], пишет он. Сон, однако, связан не с безумием, а напротив – с чрезмерной рационализацией, с железной логикой социального устройства, подчиненной понятию «прогресса». Фантасмагория, манифестирующая призрачный прогресс, благодаря развитию рынка рекламы и развлечений оказалась на расстоянии вытянутой руки, всегда рядом, на улице и дома. Для «спящего общества» не существует той катастрофы, которая происходит за ярким фасадом образов желаний. *«Status quo вещей – это катастрофа. Она присутствует в них всегда, пусть не всегда проявлена. Как у Стриндберга: "ад – это не то, что нас ожидает, а жизнь здесь и сейчас"»*[9]. *Катастрофическое мировоззрение* направлено на переплетения временных измерений прошлого, настоящего и будущего, которые актуализируются в фантасмагории товаров потребления. Катастрофа – это не факт будущего, но она есть подлинный облик того повторяющегося движения, которое общество воспринимает как поступательное, линейное развитие, прогресс.

«Сон» по Беньямину свойствен обществу в его массовых проявлениях. Сейчас известно, что функционирование памяти, а равным образом и восприятия обусловлено не только и не столько индивидуальными особенностями, сколько социальными условиями и окружающей средой[10]. В городском пространстве это влияние особенно сильное. Однако социальная или коллективная память (и соответствующее ей коллективное восприятие) никогда полностью не вытесняют индивидуальные память и восприятие. В «Пассажах» Вальтера Беньямина поднимается вопрос об актуализации способностей восприятия, которые являются рудиментами для нас как для элементов «коллективного тела» общества. Для описания этой потенции Беньямин использовал термин *«пробуждение»*.

В эссе «Сюрреализм...» Беньямин сравнивал с «будильником, звонящим беспрерывно» «выражения лиц сюрреалистов» – «единственных, кто полностью понял свою сегодняшнюю задачу»[11]. Сюрреализм и дадаизм в трактовке Беньямина были методами «разбудить» общество, их коллажи и картины были способом выбить зрителя из привычного способа восприятия. В черновых набросках к «Пассажам» он пишет: *«...мы не можем прикоснуться к XIX веку. <...> Словами*

[8] *Benjamin W.* Das Passagen-Werk. In: Gesammelte Schriften in 7 Bände. Frankurt am Main, 1991. Bande V, S. 592.

[9] Ibid.

[10] См. об этом: *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007.

[11] *Беньямин В.* Сюрреализм: последний моментальный снимок европейской интеллигенции. В книге: Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. М.: Симпозиум, 2004. С. 282.

ISSN 2227-6165

сюрреалистов, XIX век – это шум, который пробуждает нас, проникая в наш сон»[12]. Метафорой «пробуждения» Беньямин описывает не событие, но «усиливающийся процесс», который «входит в жизнь отдельного человека так же, как он входит в жизнь поколений». Если в коллективном измерении порядок такого пробуждения дан Беньямином в его диалектике образа, то в измерении индивидуальном речь идет о *«коперниканском перевороте» воспоминания*: «Если раньше представляли, что определенная точка находится в уже свершившемся, и прошлое можно представить, направляя в эту область познавательные способности, то теперь эти отношения перевернутся, и "то-что-было" станет диалектическим ниспровержением, вспышкой пробудившегося сознания»[13]. Эта *«вспышка»* наглядно представлена в романном цикле Пруста. Отличительной чертой такого воспоминания является его «внешность»: память управляется не работой сознания, но внешними триггерами – такими как вещи, запахи, зрительные образы и т.д.

Меннингхаус, исследуя понятие «кич» в «Пассажах» Беньямина, указал на то, что эту книгу более правомерно называть не историографическим исследованием, но художественным проектом, реализующим программу «сконструировать будильник, собрав для этого вместе кич прошлого столетия». В понятии «кич», как указывает Меннингхаус, объединены все явления, в которых искусство диктует форму технологии, – когда старые, привычные формы воплощаются посредством новых технологий. Основой существования кича является «сон», объявший европейское общество, с его «образами мечтаний». «Пробудить» общество ото сна можно разными способами, и, как пишет Меннингхаус, «...проект Беньямина был гораздо радикальнее, чем все, здесь изложенное [политика Геббельса]. Он намеревался переместить своего читателя к порогу "пробуждения" не силой аргументов, но прежде всего при помощи сюрреалистического "взрыва", созданного в прямом противостоянии его современников с "энергиями мечтаний" XIX века, сохраняющихся в вещах. Они должны были *"произойти"* <zustoßen> с читателем, как вкус "мадлен" "произошел" с прустовским рассказчиком»[14]. Сам Беньямин описывал технику создания «Пассажей» следующим образом: «Метод этой работы – *литературный монтаж*. <...> Я беру тряпье и отбросы, не описывая, но уделяя им внимание единственным возможным способом: используя их»[15]. Это текст, сплошь составленный из цитат, взятых из газет, книг стихов, объявлений, философских трактатов, социологических исследований, журналов, а также собственных заметок и эссе Беньямина. Фрагменты, из которых составлен текст, связаны с памятью читателей о XIX веке, только обращены они не к официальному варианту этой эпохи, который эксплуатируют индустрии моды, популярной культуры и рекламы, а к варианту индивидуализированному, основанному на *«мусоре истории»* – то есть на всем том, что осталось за бортом большого исторического нарратива.

«Пассажи» были задуманы как средство «пробуждения» от этого сна путем опыта чтения. Состояние «сна», в которое погружено общество, – это гипноз, осуществленный при помощи «коммодити», товаров потребления. Товары потребления, включая культурный ширпотреб и предметы кича, массово тиражируемые репродукции, копии популярных песен, образы популярных актеров, играют ключевую роль в создании атмосферы «сна наяву». Такие предметы производят манипуляции с нашей памятью, обесценивая личные впечатления и возводя на их место образы, связанные с предметами коллективного культа.

Здесь мы выходим на разговор о характерной черте философского мышления Беньямина: о представлении о вещах, как будто они несут в себе какую-то истину, неведомую людям-создателям[16]. Точно так же и артефакты культуры для Беньямина всегда нагружены неким смыслом (или некоей

[12] *Benjamin W.* Das Passagen-Werk. S. 998.
[13] *Benjamin W.* Das Passagen-Werk. S. 490.
[14] *Menninghaus, W.* On the "Vital Significance" of Kitsch: Walter Benjamin's Politics of "Bad Taste". // Walter Benjamin and the Architecture of Modernity. Ed. by Andrew Benjamin and Charles Rice. Melbourne, 2009. P. 53.
[15] *Benjamin W.* Das Passagen-Werk. S. 574.
[16] *Buck-Morss S.* The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute. New York, 1977. P. 78.

ISSN 2227-6165

энергией, которую он в разных местах называет «энергией революции»[17] и «энергией мечтаний»), – смыслом, который в них не был вложен их творцами, а появился только в их историческом бытовании. Вещи, лишенные «исторической перспективы» (или, в терминологии Беньямина, *исторического показателя*[18]), то есть коммодити, товары потребления, предметы кича, чье единственное предназначение – быть купленными, не несут никакой дополнительной истины, кроме той, что определена законами рынка; они являются маркерами принадлежности к социальной группе, знаками престижа и т. д., но никак не «вещами памяти».

Эти размышления пересекаются с теорией ауры и со связанной с ней проблематикой. Обратимся к проблеме, непосредственно связанной как с теорией ауры, так и, что мы надеемся показать, с программой «пробуждения общества от сна» – к проблеме непроизвольной памяти.

Понятие о *непроизвольной памяти* у Беньямина, взятое в цикле романов Марселя Пруста, пересекается с концепцией «чистой памяти» Бергсона, различением памяти и сознания у Фрейда, а также – с размышлениями о памяти Поля Валери. Для перевода прустовского понятия «побочного продукта памяти разума» – *la memoire involontaire* – Вальтер Беньямин использует немецкий неологизм *«Eingedenken»*, составленный из глаголов *«gedenken»* («припоминать») и «andenken» («держать в уме»).

В восприятии, сохранении и передаче впечатлений мы все в большей мере полагаемся на технологии – такие как фотография, кинематограф и звукозапись. Соответственно, роль технологии в работе нашей памяти неуклонно возрастает. И есть вероятность того, что сегодня, когда у нас в любой момент есть доступ к любой необходимой информации, наша память работает несколько иначе, чем раньше.

«Непроизвольная память», по Вальтеру Беньямину, представляет собой один из результатов воздействия на человеческое сознание новых технических средств. Обыкновенное, сознательное воспоминание он описывает словами Поля Валери: *«воспоминание – элементарное явление, направленное на то, чтобы выиграть время, которого нам не хватает для восприятия раздражения»*[19]. Но сознание современного человека, пребывающего в «онейроидном» состоянии восприятия и постоянно подвергающегося воздействию шока, вообще не регистрирует некоторые раздражения, так что *«воспоминание»* о них посредством сознательной работы памяти невозможно. Такие впечатления могут быть только *«прочувствованы заново»*. «Частью memoire involotaire может стать только то, что не было пережито явно и сознательно, с чем субъект не знаком, как с “переживанием”»[20]. Хрестоматийный пример действия *memoire involotaire* Пруст дает в первом романе своего цикла «В поисках утраченного времени». Вкусовое восприятие (герой пробует пирожное «Мадлен») провоцирует работу сознания и памяти, вызывая целый поток воспоминаний и образов, включающих в себя весь спектр чувственных восприятий. Сенсорное ощущение воспринимающего субъекта при *непроизвольном воспоминании* играет роль нулевой координаты в декартовом пространстве (или, точнее, отсутствующей точки конца перспективы в рисунке). Как только эта точка определена, может быть выстроена вся картина со всеми реминисценциями. *«Если верить Бергсону, то как раз наглядное представление durée снимает с души человека груз одержимости временем. Пруст в это верит и поэтому выработал технику, с помощью которой всю жизнь стремился к тому, чтобы вывести на свет минувшее <...> пребывающее в глубинах бессознательного»*[21].

У Бергсона в «Материи и памяти», между прочим, можно найти следующее определение: «Восприятие – это активное воспоминание»[22]. Если эта мысль верна, то беньяминовская теория требует следующего уточнения: вместе с утратой нашей способности воспоминания мы утрачиваем

[17] *Беньямин В.* Сюрреализм: последний моментальный снимок европейской интеллигенции. С. 268.
[18] *Benjamin W.* Das Passagen-Werk. S. 577.
[19] *Беньямин В.* Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // *Беньямин, В.* Маски времени. Эссе о культуре и литературе. Под. ред. А. Белобратова. М.: Симпозиум, 2004.С. 181.
[20] Там же.
[21] Там же.
[22] См.: *Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память. Минск: «Харвест», 1999.

ISSN 2227-6165

также и способность восприятия. Как люди, не обладающие письменной культурой, не могут воспринимать визуальные образы, потому что их органы зрения не способны концентрировать взгляд на точке перед наблюдаемым объектом[23], так и мы не способны на полноценное восприятие, потому что наша чувственность подавляется воздействием шока. Для Беньямина «рычагом», с помощью которого можно «выпрямить» чувственное созерцание, сделать его снова цельным, а не фрагментированным, является непроизвольная память.

Извлекая из своей памяти «события», мы совершаем насилие над нею, тогда как на самом деле ее стихия может быть угадана лишь в том, что мы понимаем как «промежутки» между событиями[24]. Можно описать ее как репереживание впечатлений, спровоцированное приостановкой непрерывного мыслительного потока. Наглядный пример работы непроизвольной памяти Беньямин находил в романном цикле Пруста, который был для него, по выражению Хансен, попыткой реконструкции опыта полноценного «эфемерного ауратического» восприятия[25].

У обоих Беньямина и у Пруста термин *memoire involontaire* призван артикулировать изменение, произошедшее в нашей способности сохранять и обрабатывать впечатления. Беньяминовское понимание игнорирует аспект нарушения памяти (как это постулируется у Пруста) и вместо него привносит трансформационную функцию. Память оперирует образами, однако иногда эта механика дает сбой – и тогда вместо образа память обращается к непреформированному, «сырому» фрагменту восприятия. Такая возможность не может стать новой моделью работы памяти, но она является примером, напоминающим нам: вполне возможно, мы не используем свою память полноценно.

Понятие «непроизвольной памяти» есть выражение одного из последствий тех изменений в наших способностях восприятия, которые Беньямин суммировал под наименованием «утраты ауры». По выражению Юргена Хабермаса, это способ «заново выпрямить» природу нашего сознания[26]. О кинематографе Вальтер Беньямин пишет, что он *«может помочь исправить последствия аварии, произошедшей в области наших восприятий после Первой мировой войны»*[27]. В эссе «Опыт и скудость» описано, как люди, вернувшиеся с войны, испытывают нечто вроде онемения, которое спустя годы обернулось потоком литературы о войне[28]. Можно поставить *memoire involontaire* в этот ряд: это «лекарство», способное исправить последствия катастрофы – реанимировать чувственное созерцание не-травмированного субъекта.

«Спящее общество» по Вальтеру Беньямину есть общество массовое, а его «сон» синонимичен господствующему типу рациональности. Находясь в рамках этой рациональности, люди подвержены гипнозу различного рода, производимого индустриями масс-медиа и развлечений, политического и коммерческого пиара. В «спящем» обществе индустриальной цивилизации, по Беньямину, восприятие и память менее чувствительны к индивидуальным впечатлениям и легче подвержены манипуляциям, чем в традиционном обществе. Предложенный Беньямином метод «пробуждения», то есть исправления чувственного «аппарата» (и тут непроизвольная память – лишь один из примеров), заключается в *приостановке* непрерывного потока мышления, в созерцании, делегирующем функции сознания окружающему миру.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беньямин В.* Сюрреализм: последний моментальный снимок европейской интеллигенции // *Беньямин В.* Маски времени. Эссе о культуре и литературе. М.: Симпозиум, 2004.

[23] *Мак-Люэн М.* Галактика Гутенберга: сотворение человека печатной культуры. Киев, 2003. С. 56.
[24] См. об этом: *Wolin R.* Walter Benjamin: Aesthetic of Redemption. Los-Angeles. 1994. C. 169.
[25] *Hansen M.* Cinema and Experience: Sigfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno. P. 109.
[26] *Habermas J.* Consciousness-Rising or Redemptive Criticism: the Contemporaneity of Walter Benjamin. // New German Critique. # 17. Milwaukee, 1979. P. 47.
[27] *Benjamin W.* Gesammelte Schriften in 7 Bände. Frankurt am Main, 1991. Bande II, S. 475.
[28] Ibid, S. 214.

ISSN 2227-6165

2. *Беньямин В.* Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // *Беньямин, В.* Маски времени. Эссе о культуре и литературе. Под. ред. А. Белобратова. М.: Симпозиум, 2004.
3. *Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память. Минск: «Харвест», 1999.
4. *Мак-Люэн М.* Галактика Гутенберга: сотворение человека печатной культуры. Киев: Издательский дом Дмитрия Бураго. 2003.
5. *Павлов Е.* Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
6. *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007.
7. *Benjamin W.* Das Passagen-Werk. In: Benjamin W. Gesammelte Schriften in 7 Bände. Bd. V. Frankurt am Main, 1991.
8. *Buck-Morss S.* The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project. Chicago, 1991.
9. *Habermas J.* Consciousness-Rising or Redemptive Criticism: the Contemporaneity of Walter Benjamin. // New German Critique. # 17. Milwaukee, 1979.
10. *Hansen M.* Cinema and Experience: Sigfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno. University of California Press, 2012.
11. *Menninghaus W.* On the “Vital Significance” of Kitsch: Walter Benjamin's Politics of “Bad Taste”. // Walter Benjamin and the Architecture of Modernity. Ed. by Andrew Benjamin and Charles Rice. Melbourne, 2009.
12. *Pensky M.* Method and time: Benjamin's dialectical images. // The Cambridge Companion to Walter Benjamin. Colorado, 2004.
13. *Rochlitz R.* The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin. New York, 1996.
14. *Ulrich, George.* The Concept and Practice of Eingedenken in Walter Benjamin's Late Work. Toronto, 2001.
15. *Wolin, R.* Walter Benjamin: Aesthetic of Redemption. Los-Angeles. 1994.

REFERENCES

1. Benjamin W. 'Das Passagen-Werk'. In: Benjamin W. *Gesammelte Schriften in 7 Bände*. Bd. V. Frankurt am Main, 1991.
2. Benjamin W. *Surrealism: poslednij momentalny snimok evropeiskoi intelligentsii* [Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europaischen Intelligenz]. In: Benjamin W. Maski vremeni. Esse o kulture i literature [Masks of Time: essays on culture and literature]. Moscow, Simposium, 2004.
3. Benjamin W. Sharl' Bodler. Poet v epochu zrelogo kapitalizma [Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus]. In: Benjamin W. *Maski vremeni. Esse o kulture I literature*. Moscow, Simposium, 2004.
4. Bergson, H. *Tvorcheskaja evoljutsija. Materia I pamjat'* [L'Évolution créatrice. Matière et mémoire]. Minsk, Harvest Publ., 1999.
5. Buck-Morss, S. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Chicago, 1991.
6. Habermas J. 'Consciousness-Rising or Redemptive Criticism: the Contemporaneity of Walter Benjamin'. in *New German Critique*. 17. Milwaukee, 1979.
7. Halbwachs M. *Sotsialnye ramki pamjati* [Les Cadres sociaux de la mémoire]. Moscow, Novoe izdatelstvo, 2007.
8. Hansen, M. *Cinema and Experience: Sigfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno*. University of California Press, 2012.
9. McLuhan, M. *Galaktika Gutenberga: sotvorenie cheloveka pechatnoi kultury*. [The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man]. Kyiv, Izdatelskij dom Dmitrija Burago. 2003.
10. Menninghaus, W. 'On the «Vital Significance» of Kitsch: Walter Benjamin's Politics of «Bad Taste»'. in *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Ed. by Andrew Benjamin and Charles Rice. Melbourne, 2009.
11. Pavlov, E. *Shok pamjati. Avtobiograficheskaja poetica Valtera Benjamina i Osipa Mandelshtama*. [Memory Shock: an autobiographical poetics of Walter Benjamin and Ossip Mandelstam]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.
12. Ulrich, George. *The Concept and Practice of Eingedenken in Walter Benjamin's Late Work*. Toronto, 2001.
13. Pensky M. 'Method and time: Benjamin's dialectical images'. in T*he Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Colorado, 2004.
14. Rochlitz R. *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*. New York, 1996.
15. Wolin, R. *Walter Benjamin: Aesthetic of Redemption*. Los-Angeles. 1994.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

А.И. Жолобова
аспирант кафедры истории искусства Древнего мира и Средних веков
факультета истории искусства РГГУ
anna.golovatiuk@gmail.com

ОБ АНТИЧНОМ ИМПУЛЬСЕ В НЕОКЛАССИЧЕСКОЙ ПОРТРЕТНОЙ СКУЛЬПТУРЕ. ПОРТРЕТ ИМПЕРАТОРА КАРАКАЛЛЫ

Статья посвящена проблеме интерпретации античных памятников в портретной пластике эпохи неоклассицизма, являющейся ключевой для исследователей скульптуры этого периода. С точки зрения соотношения оригинального замысла и копирования, автор рассматривает ряд портретных бюстов, созданных известными европейскими мастерами второй половины XVIII века, а также группу прославленных памятников античного искусства – портретов римского императора Каракаллы (188-217 н.э.) из собрания Национального археологического музея Неаполя и музеев Ватикана. Названные римские бюсты привлекали внимание знатоков искусства с момента их обнаружения, и послужили источником вдохновения для многих скульпторов в их самостоятельном творчестве.

Ключевые слова: скульптура, скульптурный портрет, бюст, неоклассицизм, античность, Каракалла, Кавачеппи, Клаус, Гудон

The article is about the problem of ancient remnants interpretation in the neoclassic sculpture portraits. It is known that works created by sculptors of the neoclassic period were inspired by masterpieces of Roman and Greek art. But the problem discussed in this article is one of the most complicated among those which art historians who study 20 century sculpture have to face. The author investigated several works by famous European sculptors created in 1750-1800 in comparison with the group of such celebrated masterpieces of antiquity as two portrait busts depicting the Roman emperor Caracalla (188-217 A.C.) from National Archaeological Museum of Naples and Vatican museums. These portraits were highly appreciated by connoisseurs of art and so became an inspiration for new sculptors to make original decisions.

Keywords: sculpture, sculpture portrait, bust, neoclassic, antiquity, Caracalla, Cavaceppi, Claus, Houdon

В последние десятилетия заметно возрос интерес отечественных и особенно зарубежных исследователей к проблемам неоклассической скульптуры. Однако это касается, главным образом, пластики больших форм. Действительно, монументальная скульптура предоставляет наиболее благодатную почву для визуализации идей торжества разума, нравственного величия и гражданской доблести в рамках новой эстетики, провозгласившей античное искусство воплощением высшей красоты. Между тем пластика малых форм, и в частности, такая ее разновидность, как портретный бюст, занимает не менее важное место в истории сложения неоклассицизма.

Скульптурный портрет переживает расцвет в 1770-1780-е годы, в эпоху раннего классицизма, что во многом было обусловлено влиянием эстетики Просвещения, провозгласившей ценность воспитательной функции искусства. Философы-просветители, в частности Вольтер и Жан-Жак Руссо, считали, что портреты славных предков и выдающихся современников должны быть представлены в искусстве и использованы в педагогических целях. Действительно, в XVIII веке портретные галереи, которые стремились уподобить с одной стороны галереям древности, подобным собраниям портретов, украшавших библиотеки правителей Пергама и Александрии, или древнеримским собраниям изображений предков[1], а с другой – портретным галереям Ренессанса, становятся важной частью европейских усадебных и дворцовых ансамблей. Предполагалось, что созерцание портретов

© Жолобова А.И., 2015

[1] L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIIIe siècle / sous la direction de Guillaume Faroult, Christophe Leribault, Gilhem Sherf . Paris, 2010. P.392.

ISSN 2227-6165

будет побуждать зрителя к сопоставлению себя с изображенными героями древности и современности, и тем самым, вдохновлять на подвиги во имя общества и государства.

Создание своего рода «переклички времен», стремление увидеть отражение событий прошлого в настоящем – характерная черта неоклассического отношения к античной культуре и искусству. Вот почему, при сопоставлении портретов скульпторов неоклассицизма с античными бюстами, нельзя обойти вниманием вопрос о подражании мастерам древности. Безусловно, этот вопрос требует более развернутого ответа, чем допускает объем статьи, и потому мы коснемся лишь некоторых, особо заинтересовавших нас моментов.

Поиск античных прототипов и связанная с этим проблема соотношения оригинального творчества и копирования занимают важное место в изучении неоклассического портрета. Портреты, созданные в этот период, нередко кажутся современному зрителю излишне идеализированными, лишенными индивидуальности подражаниями античным образцам. Конечно, в связи с появлением большого количества мастеров как высокого, так и среднего уровня, упомянутая тенденция имела место, однако творческий метод лучших скульпторов неоклассицизма подразумевал подражание, но исключал копирование, и потому в их интерпретации античные прототипы обретают совершенно новое звучание и восхищают собственной художественной и образной ценностью. Стоит сказать, что с этим связана определенная сложность поиска прототипов неоклассических портретных бюстов, так как нередко их создатели проявляли немало оригинальности в интерпретации источника. И конечно, нельзя забывать, что, говоря о прототипе того или иного портрета, мы далеко не всегда имеем в виду точное воспроизведение хорошо известного памятника древности или отдельных композиционных элементов, но его *переосмысление*, создание самостоятельного произведения, нового художественного образа, *вдохновленного* шедеврами греческих и римских мастеров. Важно отметить, что иногда речь может идти о *синтезе* нескольких образов или об обращении к стилю определенной эпохи в целом.

Выбор прототипов был во многом обусловлен уровнем вкуса к античному искусству, степенью понимания его внутренних законов. Вспомним, что до конца XVIII века скульптура греческой классики была практически неизвестна широкой публике. Вслед за главным теоретиком неоклассицизма, И.И. Винкельманом, таковой ошибочно считали произведения эллинистического и римского времени. По мере углубления знаний об античности менялось и само восприятие памятников древности зрителями, мастерами и теоретиками искусства. В области портрета эта эволюция особенно заметна. В эпоху раннего неоклассицизма портретные бюсты представляли интерес в первую очередь, как исторические источники, как *живые лики истории*. Не случайно особой популярностью пользовались изображения римских императоров и государственных деятелей, представленные для обозрения в галерее Уффици, Палаццо Фарнезе и Капитолийском музее. Так, шотландский поэт Тобайас Джордж Смоллетт (1721-1771) назвал галерею портретов в Уффици «великолепным комментарием к сочинениям римских историков, в особенности к Светонию и Диону Кассию»[2]. Другой британский путешественник, Джон Нортхолл, писал, что, «глядя на императоров, консулов, генералов, ораторов, философов, поэтов и других выдающихся людей, чьи славные дела вошли в историю... мы будто возвращаемся на две тысячи лет назад, и нам начинает казаться, что прошлое сливается с настоящим»[3].

Эти характеристики замечательно отражают ту романтическую окраску, которая присутствовала в восприятии античного портрета зрителями второй половины XVIII века.

И все же некоторые произведения получили высокую оценку знатоков искусства не только как изображения известных исторических персонажей, но и благодаря великолепным художественным качествам. Среди них особое место занимает группа портретов римского императора Каракаллы (первая четверть III века).

[2] Перевод наш. Цит. по.: *Haskell F., Penny N.* Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900. Yale, 1982. P.50.
[3] Ibid.

ISSN 2227-6165

Во второй половине XVIII века было известно довольно много изображений Каракаллы. Как минимум четыре бюста находились в коллекции кардинала Алессандро Альбани[4], и еще несколько было найдено до 1800 года. Однако ни один из них не вызывал такого восхищения современников, как портрет из коллекции Фарнезе. Сам Винкельман, который, как известно, не был поклонником римского искусства, говорил о том, что это произведение, достойное резца Лисиппа.

Упомянутый бюст Фарнезе является примером официального типа портрета Каракаллы[5], который сформировался около 212 года, когда после убийства своего брата и соправителя Геты, он становится единоличным правителем Римской Империи. Древнеримскому мастеру, возможно, даже и неосознанно, блестяще удалось создать убедительный образ, исполненный невероятной внутренней силы. Император изображен в динамичном ракурсе, стремительно. Экспрессивная мимика: суровый взгляд, резкий изгиб бровей, сомкнутые губы, – усилена посредством светотеневого контраста. Массивные надбровные дуги отбрасывают на глубоко посаженные глаза густые тени, что придает взгляду особую выразительность. Взгляд императора, мрачный, пронизывающий насквозь, вызывал трепет и у зрителей XVIII века. Французский историк Шарль де Бросс, описывая свое впечатление от бюста Каракаллы, говорил о том, что испытывает страх, ощущая, что не только вы смотрите на портрет, но и он смотрит на вас[6].

Неудивительно, что бюст из коллекции Фарнезе стал одним из самых востребованных образцов для копирования, а также источником вдохновения для многих мастеров второй половины XVIII века. Однако до сих пор неясно, во-первых, о каком именно портрете Каракаллы говорят современники, а во-вторых, был ли данный портрет единственным прототипом, на который ориентировались скульпторы, или речь идет о неком синтезе нескольких изображений императора. Эти вопросы возникли неслучайно. Дело в том, что в коллекции Фарнезе находилось два бюста Каракаллы. Оба были найдены во второй половине XVI века, и оба в настоящий момент находятся в Национальном археологическом музее в Неаполе.

Бюст, изображающий императора в кирасе *(рис. 1)*, является частью статуи, найденной при раскопках терм Каракаллы (Inv. № 6033). Так как статуя была в крайне неудовлетворительном

Рис. 1
Портрет императора Каракаллы (мрамор, первая четверть III века, Национальный Археологический музей, Неаполь, Inv. № 6033).

[4] Ibid., P. 172.
[5] Такой тип иконографии в дальнейшем получит название «тип Фарнезе».
[6] Haskell F., Penny N. Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900. P. 173.

ISSN 2227-6165

состоянии, было решено сохранить лишь бюст. С 1642 года он экспонировался в Зале Императоров Ватиканского музея. В XVIII веке бюст был отправлен в Неаполь и предварительно отреставрирован известным римским скульптором Карло Альбачини[7]. С 1796 года он числился в описях музея Каподимонте[8].

Место нахождения второго портрета (Inv.№ 6088) *(рис. 2)* неизвестно. Впервые он упоминается в описи коллекции Алессандро Фарнезе 1568 года. В 1786 году бюст был перемещен в мастерскую реставратора Карло Альбачини, где мастер восстановил его нижнюю часть. В 1787 году Альбачини отправил бюст в Неаполь. С 1796 года он также появляется в описях Каподимонте, а в 1805 году был передан в Национальный Археологический музей[9].

Рис. 2
Портрет императора Каракаллы (мрамор, первая четверть III века, Национальный Археологический музей, Неаполь, Inv. № 6088).

Считается, что портрет из терм послужил образцом для восполнения нижней части второго бюста Фарнезе и вскоре превзошел его популярность. Однако эти сведения вызывают сомнения, поскольку исполнение портретов совершенно разное. Достаточно сказать, что отличается характер обреза бюстов, а фибулы расположены на разных плечах. Бюст XVIII века отличает иной рисунок складок плаща, а нити бахромы напоминают скорее шерстяные волокна. Кроме того, нельзя не отметить, насколько разная перед нами трактовка образа. Хотя портретная голова Каракаллы была установлена на новый бюст, все же можно отметить, что композиционное построение портретов не было идентичным. Линия шеи бюста из терм более прямая, в связи с чем кажется более уверенной, в то время как второй портрет, напротив, изображает императора, будто чуть вжавшим голову в плечи. Резкая складка меж бровей и массивные надбровные дуги, отбрасывающие зловещие тени на глубоко посаженные глаза Каракаллы, – все эти выразительные детали мимики предстают на портрете из терм в смягченном варианте. Иными словами, в истории бюстов Фарнезе еще много неясного, и ответы на эти вопросы, безусловно, требуют дальнейших исследований.

Тем не менее, большая часть многочисленных копий с портрета Каракаллы композиционно действительно восходит к бюсту из терм. Пожалуй, наиболее известной среди копий XVIII века

[7] Были восполнены кончик носа, навершие фибулы, а также край плаща.
[8] Collezzione Farnese / cat. Museo Nazionale Archeologico. Napoli, 2007–2013. P. 214.
[9] Op.cit. P. 215.

ISSN 2227-6165

является бюст работы римского мастера Бартоломео Кавачеппи (1716-1799) из Музея Пола Гетти в Малибу (мрамор, 1750-1770?).

Кавачеппи без преувеличения может быть назван одной из ключевых фигур в истории неоклассического искусства. До конца 1770-х годов он был ведущим скульптором и реставратором Рима и занимался реставрацией античных памятников и изготовлением копий для Капитолийского музея, кардинала Альбани, Дж. Б. Пиранези, реставрацией статуй для Фридриха Великого и Екатерины II, а также для многочисленных заказчиков из Великобритании. Со временем мастерская Кавачеппи стала главным центром обучения реставрационным навыкам, и в течение второй половины века выработанная им методика будет воспринята и развита его учениками, среди которых было немало известных европейских скульпторов.

Кавачеппи выполнил множество копий портрета Каракаллы для британских частных собраний. Скорее всего, из английского частного собрания происходит и портрет из Музея Гетти . Бюст поступил в музей из частной коллекции в 1994 году[10]. Данный портрет замечателен тем, что является одной из очень немногих подписных работ Кавачеппи. В то же время относительно его датировки по-прежнему нет единого мнения. Большинство исследователей, основываясь на стилистическом анализе, полагает, что портрет был создан в 1760-е годы. Однако никакого документального подтверждения это предположение не имеет.

Принято считать, что прототипом работы Кавачеппи является бюст из терм. Однако французский исследователь Бертран Йестаз выдвинул предположение, что уже в 1570 году бюст был вывезен из дворца Фарнезе в Неаполь, и на его место был установлен второй бюст из коллекции Фарнезе, где композиция зеркально повторена. Следовательно, римские художники не могли его видеть[11]. В то же время, Кавачеппи, как главный реставратор Рима, несомненно, мог видеть очень хороший вариант портрета в галерее императорских бюстов Пио-Клементино. Более того, в его мастерской на Виа дель Бабуино хранилась копия этого бюста[12]. Однако сравнительный анализ всех трех бюстов заставил нас усомниться в версии Йестаза и отметить несомненное сходство портрета Кавачеппи и бюста из терм. От ватиканского портрета их отличает более заметный наклон головы вперед, а также сходный рисунок навершия фибулы, складок палюдаментума. Кроме того, если признать датой создания бюста Кавачеппи 1760-е годы, то бюст из Пио-Клементино никак не может быть его прототипом, так как он был обнаружен во время раскопок в 1776 году[13]. Иначе говоря, нам кажется, что Кавачеппи ориентировался не на портрет из Ватикана, но на бюст Фарнезе, происходящий из терм.

И все же мастер не повторяет оригинал буквально. Облик Каракаллы в копии Кавачеппи предстает более благородным и величественным. Он делает шею чуть длиннее и тоньше. Больше мягкости можно заметить в моделировке лица: слегка сглажены складки на лбу, немного выпрямлена линия рта. Скульптор активно использует бурав при моделировке прически, что придает ей пышность и живописность, нехарактерную для римского портрета первой четверти III века. В строгий ритм складок плаща он также вносит легкий беспорядок, снова обнаруживая барочную выучку. Иными словами, перед нами работа мастера, знакомого с зарождающейся неоклассикой, но воспитанного на барочной традиции.

Другой вариант копии знаменитого портрета был создан немецким скульптором Йозефом Клаусом (1718-1788). О Клаусе в настоящий момент известно немного, хотя его вклад в развитие нового стиля среди представителей не только немецкой, но и английской, и даже итальянской школ,

[10] The Bust of Emperor Caracalla // The J. Paul Getty Museum URL.: http://www.getty.edu/art/collection/objects/1262/bartolomeo-cavaceppi-bust-of-emperor-caracalla-born-188-reigned-ad-211-217-italian-about-1750-1770/

[11] Art in Rome in the Eighteen Century / exhib. cat. Philadelphia Museum of Art – Houston, museum of Fine Arts, 2000. Philadelphia, 2000. P. 241.

[12] Ibid.

[13] Ritratti romani dai Musei Vaticani / cat. della mostra National Museum of Western Art, Tokyo, 2 marzo – 30 maggio 2004. Tokyo; Città del Vaticano, 2004. P. 91.

ISSN 2227-6165

судя по всему, был весьма значительным[14]. Клаус активно работал и как копиист, подобно Кавачеппи. Копия портрета Каракаллы (мрамор, Музей искусств, Сент-Луис) была создана им в 1757 году, о чем свидетельствует подпись. То есть, чуть раньше бюста Кавачеппи, если датировать последний 1760-ми годами.

Портрет Клауса *(рис. 3)* является поистине замечательным образцом пластики раннего неоклассицизма. Стоит сказать, что он попал в поле зрения историков искусства сравнительно недавно[15], и потому обстоятельства его создания пока неясны. Бюст Клауса, вероятно, восходит к тому же прототипу, что и портрет Кавачеппи. Мастер также активно использует бурав в обработке шапки волос и бороды, его работу отличает еще более интенсивная полировка. В то же время он не сглаживает, но даже усиливает глубокие складки на лбу и меж бровей, что позволяет создать интересный контраст с гладко полированной поверхностью лица. И, конечно, совершенно по-разному оба мастера трактуют глаза. Разрез глаз на портрете Клауса более округлый, а зрачок и радужка прорезаны глубже, что создает более выразительный светотеневой эффект.

То, что оба мастера почти единовременно создают копии одного и того же хорошо известного римского портрета и подписывают его своими именами, едва ли можно назвать случайным совпадением. Вероятно, это было связано со стремлением заявить о себе и привлечь заказчиков в условиях высокой конкуренции, которая, безусловно, существовала в Риме, куда съезжаются талантливые молодые скульпторы со всей Европы.

Рис. 3
Клаус Й. Копия портрета императора Каракаллы (мрамор, 1757, Музей искусств, Сент-Луис)
© 2015 joshthecartoonguy

[14] Йозеф Клаус (1718-1788) родился в Бонне. Наиболее ранней из известных подписных работ скульптора является портрет Клеменса Августа фон Виттельсбаха, архиепископа Кельна (1754, Художественная галерея Леди Левер, Порт Санлайт, Ливерпуль). Тогда же, в 1754 г., Клаусом был выполнен портрет римского Папы Бенедикта XIV (1754, Музей Ашмолеан, Оксфорд), что позволяет считать 1754 г. датой приезда скульптора в Рим, где он, по-видимому, оставался до конца жизни. Позже в 1755 г. Клаус закончил работу над тремя портретами предшественников действующего римского Папы: Иннокентия XII (1721-1724), Бенедикта XIII (1724-1730) и Климента XII (1740-1758), – которые сегодня можно увидеть в экспозиции музея Ашмолеан. То, что немецкий скульптор, недавно прибывший в Рим, получил заказ на исполнение портретов понтификов, свидетельствует о признании его таланта в церковных кругах. Можно также предположить, что Клаус был востребован среди британских заказчиков. Вовсе не случайно все его работы, известные в настоящий момент, находятся, главным образом, в собраниях Великобритании.

[15] Бюст Каракаллы происходит из собрания известного британского аристократа Стивена Теннанта (1906-1987). Позже он был приобретен аукционным домом “Tomasso Brothers Fine Art”, и продан в 2013 г. на аукционе Музею искусств Сент-Луиса.

ISSN 2227-6165

Итак, рассмотренные нами копии с точки зрения композиции обнаруживают явное сходство с портретом Каракаллы из терм. В то же время, мы думаем, что второй портрет из коллекции Фарнезе был не менее привлекателен для скульпторов, в силу невероятной выразительности и эмоциональной насыщенности, которая едва ли могла оставить мастеров искусства XVIII века равнодушными. Нам представляется, что именно этот бюст в большей степени соответствует описаниям современников. Можно лишь предположить, зная о стремлении мастеров неоклассицизма к объединению разных источников, что оба портрета из коллекции Фарнезе были каждый по-своему интересны для скульпторов, и потому на их основе сложился совершенно новый самостоятельный образ.

И все же портрет Каракаллы привлек наше внимание не только потому, что послужил образцом для создания многочисленных копий, но, в первую очередь, потому, что он явился источником вдохновения, своеобразным импульсом в оригинальном творчестве некоторых известных скульпторов второй половины XVIII века.

Интересным примером может служить портрет актера Жана Модюи, именуемого Ларивом (мрамор, 1783, театр Комеди Франсез, Париж) *(рис. 4)*, работы знаменитого французского скульптора Жана Антуана Гудона (1741-1828).

Здесь необходимо оговориться, что пенсионеры из Франции, и в том числе Гудон, зачастую приезжали в Рим уже сложившимися мастерами, и поэтому их подход к изучению памятников был особым. Гудон прибыл в Рим в 1764 году, где оставался в течение четырех лет. В ранний период мастер проявлял больший интерес к монументальной пластике, мечтая проявить себя именно в этой области, и потому в настоящий момент о его работах в жанре портрета, относящихся к римскому периоду, ничего не известно. И все же в дальнейшем римские впечатления, несомненно, нашли воплощение в лучших портретных бюстах мастера. Обладая незаурядным талантом портретиста, Гудон всегда уделял особое внимание взгляду модели. Вот почему одним из первых среди пенсионеров французской Академии он, наряду с античными древностями, обратился к скульптуре эпохи барокко, главным образом, к работам Бернини и его технике объемной трактовки глаз. В дальнейшем именно виртуозная моделировка зрачка и радужки глаза, вдохновленная

Рис. 4
Гудон Ж.-А. Портрет Жана Модюи, именуемого Ларивом (мрамор, 1783, театр Комеди Франсез, Париж) (Арнасон Г.Г. Скульптура Гудона. – М.: Искусство, 1982)

ISSN 2227-6165

творчеством Бернини, станет одним из главных достоинств портретов Гудона. Иными словами, знакомство скульптора с римскими памятниками было достаточно осознанным, и он выбирал именно те художественные и композиционные приемы, которые лучше всего отвечали уже вполне ясно определенным творческим задачам.

Современники Гудона называли бюст Ларива одной из лучших его работ за поразительное внешнее сходство и глубину образа. Перед нами не просто портрет, но портрет воображаемый, сценический. Жан-Мари Модюи Ларив (1747-1827) – актер театра Комеди Франсез, был известен как мастер патетических декламаций. Гудон изобразил Ларива в одной из самых блистательных ролей, принесших ему невероятную популярность, в образе Брута из пьесы Вольтера «Смерть Цезаря». Мрачный взгляд, суровый изгиб бровей, резкий поворот головы, римский костюм: тяжелый плащ, заколотый роскошной фибулой, – как нам кажется, восходит к портрету Каракаллы, различные варианты которого Гудон наверняка видел в Риме во время пенсионерской поездки. Оговоримся, однако, что речь идет не о точном иконографическом сходстве, но скорее о стремлении создать самостоятельный образ, используя отдельные элементы художественного языка античного портрета.

Г.Г. Арнасон, автор одной из лучших монографий о Гудоне, полагает, что образ Ларива был результатом соединения двух прототипов: римского бюста и воображаемого портрета Брута (мрамор, 1538, Национальный музей, Флоренция) Микеланджело[16]. Напомним, что «Брут» был создан Микеланджело как отклик на события современной истории, а именно – на убийство флорентийского тирана Алессандро Медичи его родственником Лоренцо, в котором современники видели нового Брута и надежду на возрождение Флорентийской республики. Бюст Микеланджело в свою очередь был вдохновлен одним из портретов императора Каракаллы, но точно назвать прототип едва ли возможно. Интересно, что в данном случае образ одного из самых жестоких тиранов эпохи Империи вдохновил Микеланджело на создание идеального портрета тираноубийцы.

Хотя никаких свидетельств о посещении Гудоном Флоренции не сохранилось, Арнасон полагает, что путь скульптора из Парижа в Рим лежал через север Италии, и он с большой вероятностью мог остановиться во Флоренции для изучения скульптуры Микеланджело[17]. Нам эта версия кажется довольно правдоподобной.

Как мы можем видеть, в неоклассическом портретном бюсте, будь то копия или оригинальное произведение, в рамках одного памятника могут объединяться несколько стилистических линий: в данном случае, барочная, антикизирующая и ренессансная. В то же время, лежащий в основе античный прототип не всегда представлен в единственном числе и нередко существенно переосмыслен создателем портрета. Таким образом, рассмотренные выше работы могут служить наглядным подтверждением тезиса об эклектическом характере неоклассического стиля.

От всей души благодарю Ксению Масленникову, студентку 4-го курса факультета истории искусств РГГУ, за любезно предоставленный фотоматериал.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андросов С.О.* Скульпторы и русские коллекционеры в Риме во второй половине XVIII века. СПб., 2011.
2. *Арнасон Г.Г.* Скульптура Гудона [пер. с англ.]. М., 1982.
3. L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIIIe siècle / exposition Musée du Louvre 2 decembre 2010 – 14 fevrier 2011 ; sous la direction de Guillaume Feroult, Christophe Leribault, Gilhem Sherf. Paris, 2010..
4. Art in Rome in the Eighteenth Century / exhib. cat. Philadelphia Museum of Art – Houston, Museum of Fine Arts, 2000 ; E. P. Bowron , J.J. Rishel. Philadelphia, 2000.

[16] *Арнасон Г.Г.* Скульптура Гудона. М., 1983. С. 57.
[17] Там же.

5. Collezzione Farnese / cat. Museo Nazionale Archeologico ; ed. by Salvatore M., Sampaolo V. Napoli, 2007 – 2013.
6. The Bust of Emperor Caracalla [Electronic resource] // The J. Paul Getty Museum. URL.: http://www.getty.edu/art/collection/objects/1262/bartolomeo-cavaceppi-bust-of-emperor-caracalla-born-188-reigned-ad-211-217-italian-about-1750-1770/ (accessed 18.05.2013).
7. *Haskell F., Penny N.* Taste and the Antique : The Lure of Classical Sculpture 1500-1900. Yale, 1981.
8. Jean-Antoine Houdon: Sculptor of the Enlightenment / cat. of the exhib. at the National Gallery of Art, Washington, D.C., May 4–Sept. 7, 2003; the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Nov. 4, 2003–Jan. 25, 2004; and the Musée et Domaine National du Château de Versailles, Mar. 1–May 30, 2004 ; ed. by Anne L. Poulet. National Gallery of Art ; University of Chicago Press, 2003.
9. Ritratti romani dai Musei Vaticani / cat. della mostra National Museum of Western Art, Tokyo, 2 marzo – 30 maggio 2004. Tokyo ; ed. by Spinola G. Città del Vaticano, 2004.
10. Saint Louis Art Museum acquires major bust by Joseph Claus from Tomasso Brothers // Artdaily.org . October 1, 2013 . URL: http://artdaily.com/news/65316/Saint-Louis-Art-Museum-acquires-major-bust-by-Joseph-Claus-from-Tomasso-Brothers#.Vd7efSXtlHw. (accessed 19.07.2015).

REFERENCES

1. Androsov S.O. *Sculptori i russkiye kollektsioneri v Rime vo vtoroy polovine XVIII veka* [Sculptors and Russian collectors in 18 century Rome]. Saint-Petersburgh, 2011.
2. Arnason H.H. *Sculptura Gudona* [Sculptures of Houdon]. Moscow, 1982.
3. *L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIIIe siècle* / exposition Musée du Louvre 2 decembre 2010 – 14 fevrier 2011 ; sous la direction de Guillaume Feroult, Christophe Leribault, Gilhem Sherf. Paris, 2010..
4. *Art in Rome in the Eighteenth Century;* exhib. cat. Philadelphia Museum of Art – Houston, Museum of Fine Arts, 2000; ed. E. P. Bowron, J.J. Rishel. Philadelphia, 2000.
5. *Collezzione Farnese;* catalogo Museo Nazionale Archeologico; ed. by Salvatore M., Sampaolo V. Napoli, 2007 – 2013.
6. *The Bust of Emperor Caracalla* [Electronic resource] in The J. Paul Getty Museum. URL.: http://www.getty.edu/art/collection/objects/1262/bartolomeo-cavaceppi-bust-of-emperor-caracalla-born-188-reigned-ad-211-217-italian-about-1750-1770/ (accessed 18.05.2013).
7. Haskell F., Penny N. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*. Yale, 1981.
8. *Jean-Antoine Houdon: Sculptor of the Enlightenment;* catalog of the exhibition at the National Gallery of Art, Washington, D.C., May 4 – Sept. 7, 2003; the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Nov. 4, 2003–Jan. 25, 2004; and the Musée et Domaine National du Château de Versailles, Mar. 1–May 30, 2004 ; ed. by Anne L. Poulet. National Gallery of Art ; University of Chicago Press, 2003.
9. *Ritratti romani dai Musei Vaticani* / cat. della mostra National Museum of Western Art, Tokyo, 2 marzo – 30 maggio 2004. Tokyo; ed. by Spinola G. Città del Vaticano, 2004.
10. *Saint Louis Art Museum acquires major bust by Joseph Claus from Tomasso Brothers* // Artdaily.org. October 1, 2013. URL: http://artdaily.com/news/65316/Saint-Louis-Art-Museum-acquires-major-bust-by-Joseph-Claus-from-Tomasso-Brothers#.Vd7efSXtlHw. (accessed 19.07.2015).

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Д.В. Манукян
сотрудник Государственной Третьяковской галереи,
аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
dvmanukyan@yandex.ru

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ВЫСТАВОЧНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКИ В ПАРИЖЕ 1925 ГОДА

В статье рассмотрены стилистические особенности, выставочная архитектура, принципы и методы проектирования экспозиций Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств в Париже 1925 года. Особое внимание уделено советскому сектору выставки, в организации которого наметились существенные сдвиги в области эксподизайна.

Ключевые слова: Международная выставка в Париже, выставочное проектирование, Красный павильон, ар деко, функционализм, конструктивизм

The article focuses on the stylistic characteristics, exhibition architecture, principles and methods of the exposition design of the International exhibition of modern decorative and industrial arts in Paris in 1925. Special attention is paid to the Soviet sector, in which there have been significant changes in this field.

Keywords: International exhibition in Paris, exhibition design, Red pavilion, Art Deco, functionalism, constructivism

Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств [Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes], которая проходила в Париже в период с апреля по октябрь 1925 года, сегодня считается одним из знаковых событий минувшего столетия. Ее исключительное положение имеет ряд обоснований, суть которых затрагивает аспекты локального, а также общего геополитического и экономического характера. В первую очередь, выставка, концепция которой сложилась еще до Первой мировой войны, имела огромное значение для самой страны-организатора. Франция, на рубеже XIX-XX веков уступившая Германии статус мирового лидера в области промышленного дизайна, стремилась вернуть утерянные позиции путем инициации в 1916 году международного смотра, который должен был активизировать национального производителя, способствовать налаживанию зарубежных контактов. Приоритетная задача этого смотра заключалась в том, чтобы выработать единую платформу дальнейшего развития художественной промышленности, в связи с чем в программном документе выставки, представленном четырьмя годами ранее предполагаемой даты ее открытия, подчеркивалось: «Работы, допущенные на выставку, должны отражать новые веяния и демонстрировать истинную оригинальность. Они должны быть выполнены и представлены ремесленниками, художниками и производителями, непосредственно создавшими модели, и издателями, чьи работы относятся к современному искусству и промышленному дизайну. Репродукции, имитации и подделки под старые стили строго запрещены»[1]. Первая мировая война отбросила открытие выставки почти на десять лет. Теперь этот крупнейший выставочный проект символизировал собой экономическое возрождение Европы. По политическим соображениям в нем не участвовала Германия. Не были здесь представлены и экспоненты США: правительство Америки сослалось на некомпетентность в заданной области. С другой стороны, официальное приглашение на участие в Международной выставке в Париже получил СССР, дипломатические отношения с которым Франция установила в октябре 1924 года.

© Манукян Д.В., 2015

[1] Dufrene Maurice. Authentic Art Deco interiors from the 1925 Paris exhibition. 2002. C.14.

ISSN 2227-6165

Рис. 1
Главный вход на Международную выставку в Париже 1925 года. Фото каталога выставки «Павильоны СССР на международных выставках», 2013 год, с. 42.

Освоение огромной территории общей площадью с 33 000 кв.м, выделенной под экспозицию, осуществлялось в соответствии с генеральным планом, разработанным главным архитектором выставки Шарлем Плюме и Луи Бонниром. Выставочный ансамбль строился вокруг центральной оси, проходящей от главного входа (Ворота Славы *(Рис. 1)*), расположенного рядом с Гран-Пале, через мост Александра III к Дому инвалидов. На берегах Сены располагались павильоны Франции и зарубежных стран. Организаторами была предложена и единая структура экспозиции, включающая пять основных разделов, посвященных архитектуре, мебели, орнаменту, искусству театра, улицы и сада, а также образованию.

Взятый на основу принцип синтеза искусств, начиная с этого времени неизменно применяемый в выставочной практике, содействовал ощущению гармоничного города с улицами, проспектами, зданиями, садами и фонтанами. Внешняя экспозиционная среда, выставочная архитектура, ее внутреннее пространство, все предметы интерьера разрабатывались комплексно, в строгом стилистическом единстве. Осознание нового стиля в мировом искусстве стало еще одной категорией, определяющей особое значение этого смотра.

«Эпохе железных дорог, автомобилей, аэропланов, электричества должны соответствовать и формы, иные, нежели в прежние века, как бы красивы они не были», – говорилось в коммюнике 1912 года. В этом контексте художественное направление ар деко, уверенно заявившее о себе на Международной выставке в Париже и ставшее интернациональным, с одной стороны, воплощало в себе эстетику своего времени, выражало возникшее у общества стремление к комфорту и роскоши, которое пришло на смену «аскезе» послевоенного времени. С другой, направление формально преобразовывало узнаваемые мотивы разных стилей и направлений, трактуя их не менее декоративно, но в более «жесткой» интерпретации путем использования последних достижений технического прогресса, нашедших свое применение в области архитектуры и дизайна.

Эталонным образцом ар деко, неизменно цитируемым практически во всех трудах по истории искусств, стал Павильон коллекционера выставки, созданный по проекту Эмиля-Жана Рульмана. Интерьеры круглого Большого салона павильона выглядели особенно изысканно. Стены были обтянуты шелком с крупным цветочным декором, с потолка свисала многоярусная хрустальная люстра. Ярким цветовым акцентом выступало расположенное над камином панно Ж. Дюпа

ISSN 2227-6165

Рис. 2
Интерьер Малого салона павильона «Французское посольство».
Фото каталога выставки «Павильоны СССР на международных выставках», 2013 год, с. 49.

«Попугайчики». Мебель, исполненная по проекту самого Рульмана из ценных пород древесины, была инкрустирована слоновой костью и перламутром.

Не менее хрестоматийными являются проекты «Музей современного искусства» архитектора и дизайнера Луи Сю и художника Андре Мара, а также «Французское посольство», 24 комнаты, вестибюль и коридоры которого были полностью оформлены и оборудованы ведущими декораторами того времени *(Рис. 2)*. Одним из символов смотра стал стеклянный 15-метровый фонтан «Родники Франции» Рене Лалика, украшенный прозрачными кариатидами, в Павильоне парфюмерии.

Ар деко стал далеко не единственным направлением, представленным на выставке. Здесь в большом количестве присутствовали неоклассический, колониальный стили, многие павильоны были решены в национальном ключе. К наиболее смелым модернистским проектам, которые сочетали в себе как элементы функционализма, так и ар деко, относился впечатляющий воображение даже по черно-белым фотографиям «Сад бетонных деревьев» Роба Мале-Стивенсона. Чистый функционализм отличал павильон «Эспри Нуво» [«Новый дух»] архитекторов Ле Корбюзье и Пьера Жаннере *(Рис. 3)*. Кроме того, экспозиция СССР была полностью спроектирована в духе советского конструктивизма.

«Эспри Нуво» располагался в ландшафтном секторе раздела «Искусство театра, улицы и сада». Включение ландшафтной архитектуры в структуру международного выставочного проекта стало еще одним достижением этого смотра, открывшим новую страницу в истории этого вида искусств. Это были не просто павильоны, а отдельные экспонаты, которые взаимодействовали с окружающей природной и архитектурной средой. По задумке Ле Корбюзье «Эспри Нуво» представлял собой типовую двухуровневую жилую ячейку с минимальным набором оборудования и собственной крышей-террасой – дом-вилла. В то же время это был унифицированный модуль, предназначенный для серийного производства с целью его использования в сборке многоэтажных домов. Конфигурация сборки могла быть абсолютно разной и давала возможность создания разных архитектурных форм. Появление высокого дерева, проходящего через весь объем «Эспри Нуво», объясняется особенностями ландшафта, выделенного Ле Корбюзье под застройку, которые он смог виртуозно обыграть. К павильону прилегал «аппендикс» в форме цилиндра, где демонстрировались материалы, выражающие новые концепции градостроительства выдающегося архитектора. Здесь же экспонировались две большие диорамы площадью 100 кв. м каждая. Одна из них – «План современного города с численностью населения 3 млн. человек», разработанный Ле Корбюзье в 1922 году, другой – «План Вуазен» (1925), предусматривающий создание нового бизнес-центра в самом сердце Парижа.

ISSN 2227-6165

Рис. 3
Павильон Эспри Нуво (Арх. Ле Корбюзье и П. Жаннере). Фото каталога выставки «Павильоны СССР на международных выставках», 2013 год, с. 47.

Хотя советский сектор стилистически был абсолютно соотносим с архитектурой «Эспри Нуво», его концепция осмыслялась и реализовывалась, основываясь на иных критериях. СССР не собирался конкурировать в роскоши с иностранными государствами, не только по причине финансовой. Советский посол во Франции Л.Б Красин, внимательно следивший за ходом строительства выставки, писал Луначарскому в Москву, где в тот момент определялись структура и художественно-стилистическое решение советской экспозиции: «Во что бы то ни стало [необходимо] избежать упрека в том, что мы хотим щегольнуть аристократическими достижениями предыдущей эпохи. Мы должны выставить пусть бедное или недостаточное, но непременно свое, советское»[2]. Игнорируя коммерческую специфику международных выставок, с самого начала СССР рассматривал этот смотр как политическую трибуну. Необходимо было «дать представление о советском быте, противопоставить роскоши и богатству других стран свежесть и оригинальность нашего художественного творчества революционной эпохи»[3]. Учитывая трудности времени, агитация и пропаганда здесь вышли на первый план, стали главным продуктом, который Страна Советов могла предложить на экспорт.

Составление программы советского сектора на Международной выставке в Париже и воплощение ее в жизнь были сосредоточены в руках профессионалов: архитекторов, художников и искусствоведов. Тот факт, что выставочный комитет был впервые организован при Государственной Академии художественных наук, сам по себе говорил о наступлении важного этапа в истории советской выставочной экспозиции. Комитет возглавил П.С. Коган (1872-1932) – историк русской и западноевропейской литературы, критик, переводчик, профессор МГУ. Художественным руководителем советского отдела парижской выставки был назначен Д.П. Штеренберг, который привлек к работе над экспозицией многих своих единомышленников.

В конце 1924 года Выставочный комитет организовал закрытый конкурс на рассмотрение эскизных проектов советского павильона, разработанных с учетом обязательных требований. Павильон должен был быть экономичным, легким в сборке, а, главное, выражать идею СССР,

[2] *Хан-Магомедов С.О.* Константин Мельников. М., 2006. С. 85.

[3] Доклад П.С. Когана на заседании Выставочного комитета при Российской Академии художественных наук по организации советского павильона на Международной выставке в Париже // Выставочные ансамбли СССР. 1920-1930-е годы. Материалы и документы. М., 2006. С. 42.

ISSN 2227-6165

отличаться по своему характеру от европейской архитектуры, которая на выставке в Париже в общей массе следовала образу богатого палаццо. Данное требование косвенно подтверждало тот факт, что организаторы делали ставку на авангард, представители которого в СССР в 1920-е годы занимались разработкой новых форм архитектуры, мебели, рекламы, плаката. Именно они превалировали среди архитекторов, приглашенных к участию в конкурсе, что отвечало принятой изначально концепции. Среди них Н.А. Ладовский, Н.А. Докучаев, В.Ф. Кринский и группа выпускников ВХУТЕМАСа, М.Я. Гинзбург, И.А. Голосов, К.С. Мельников и другие.

В результате конкурса лучшим был признан проект Константина Мельникова. 9 января 1925 года архитектор выехал в Париж на сборку знаменитого «Красного павильона», который на международной выставке произвел фурор и принес Мельникову мировую известность *(Рис. 4)*.

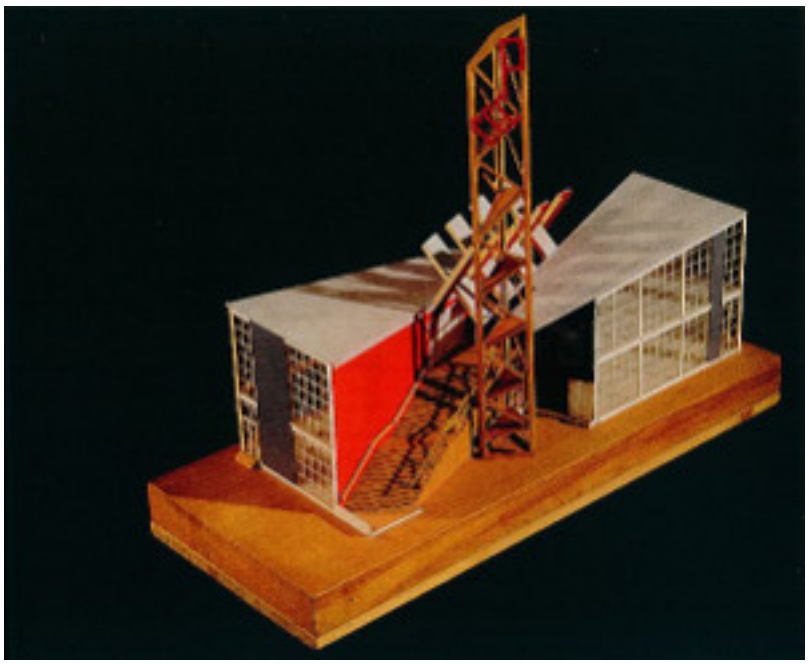


Рис. 4
Макет павильона СССР на Международной выставке в Париже 1925 года (Арх. К.С. Мельников). Фото каталога выставки «Павильоны СССР на международных выставках», 2013 год, с. 17.

«Красный павильон» был возведен на проспекте Ла-Рэн на второй линии от моста Александра III и резко контрастировал с находящимися рядом павильонами Италии и Великобритании, облицованными мрамором, украшенными позолоченной инкрустацией. Построенный всего за один месяц девятью рабочими, павильон представлял собой прямоугольную в плане, легкую двухэтажную конструкцию на деревянном каркасе, большая часть наружных проемов которой была остеклена. По диагонали здание пересекала широкая открытая лестница, ведущая на второй этаж. Лестница была перекрыта двумя рядами наклонных пересекающихся плит, которые, помимо конструктивно-эстетического, имели также и символическое значение, выражая идею единения союзных республик.

Свой проект Мельников описывал так: «Эта стеклянная коробка не есть плод абстрактной идеи. Меня вела за собой сама жизнь, я приспосабливался к обстоятельствам. Прежде всего, я исходил из расположения доставшегося мне участка – участка, окруженного деревьями: надо было, чтобы мой домина резко выделялся среди их беспорядочной массы цветом, высотой, искусным сочетанием форм. Мои средства были весьма скудны: это ограничивало выбор материалов. Я хотел, чтобы в павильоне было как можно больше воздуха и света: таково мое личное пристрастие, но, я думаю, оно отражает устремления всего нашего народа. Проходя мимо павильона, не каждый заходит вовнутрь. Но все так или иначе увидят, что выставлено в моем павильоне, благодаря стеклянным стенам и лестнице, раскрывающейся навстречу толпе, проходящей сквозь павильон и позволяющей к тому же обозреть весь его сверху. Что же касается возвышающихся над ней перекрестных диагональных плоскостей, так пусть они разочаровывают любителей плотно закупоренных

ISSN 2227-6165

крышек! Крыша не хуже любой другой: она сложена так, чтобы пропускать воздух и защищать от дождя, с какой бы стороны он ни хлестал... Короче говоря, четкостью цвета, простотой линий, обилием воздуха и света этот павильон, необычность которого может нравиться или не нравиться, схож со страной, откуда я прибыл»[4].

В оформлении интерьеров павильона СССР, где располагались экспозиции отдела национальностей, Госторга и Госиздата, а также в оформлении других разделов советского сектора активно участвовал А.М. Родченко. Он же создал рекламные плакаты и каталог выставки, много консультировал советских художников, занятых в данном проекте. О совместной работе с Родченко Константин Мельников вспоминал: «Мы понимали друг друга, что называется, с полуслова, ибо Родченко считал выставочную композицию разновидностью архитектуры. Я в архитектуре боролся с «дворцом», а он в экспозиции с «магазином»[5]. Александр Родченко предложил единую схему окраски всего советского сектора с использованием красного, серого, белого и черного цветов. Именно этот аспект определил неофициальное название павильона СССР, интерьеры которого располагались по сторонам от лестницы и имели необычную конфигурацию: стены сочленялись под разным углом, потолки были наклонными. Помимо полной проницаемости, связи интерьеров с внешней средой здесь наблюдался и особый цветовой эффект: «дневной свет свободно проникал с различных углов лучами и, играя на разных плоскостях, рефлексом окрашивал посетителей – краснели все – хотели они того или не хотели»[6].

Дизайн экспозиции советского павильона, за некоторым исключением, выглядел современно не только с формальной точки зрения. Это было новое слово в методе и принципах экспонирования, до этого момента на практике не применяемых. Одним из самых передовых стал расположенный на втором этаже зал Госиздата, оформленный И.М. Рабиновичем. Художник полностью отказался от традиционной презентации книг наподобие библиотеки в громоздких деревянных резных шкафах, стеллажах и витринах, а создал цельный ансамбль экспонатов, в котором лишь отголоском звучала тема читального зала. Он использовал специально спроектированное, стандартизированное выставочное оборудование простой геометрической формы и каркасной конструкции: настенные стеллажи-щиты, наклонные витрины и пристенные вертушки. Рабинович принципиально отказался от использования тканей и драпировок в пользу глухой окраски деревянных поверхностей. Конструктивные элементы мебели, цвет которой поддерживал общее колористическое решение советского сектора, были обнажены и подчеркивались светлым. Кроме того, по задумке автора посетители этой части советской экспозиции были вынуждены двигаться по задуманному круговому маршруту, вокруг витрин, установленных в центре зала. Стилистике оборудования вторили простота и конструктивность шрифта: очертания букв складывались из квадрата, круга и их частей. В зале Госторга, который также размещался на втором этаже, витрины были выполнены по проекту Родченко в виде треугольных призм.

В Гран-Пале советскому сектору выделили несколько зал общей площадью около 500 кв. м. Гран-Пале – прекрасный образец архитектуры конца XIX века, возведенный для Всемирной выставки 1900 года. Однако его стилистика абсолютно не соответствовала общей концепции советского сектора, поэтому интерьеры претерпели значительные изменения. Сохранились воспоминания Александра Родченко об этой работе: «Я придумал так – легкие стеллажи из фанеры, стены оклеить бумагой и окрасить, а пол... пол покрасить клеевой сажей»[7]. По бокам от лестницы находились отдел архитектуры (автор – архитектор А. Поляков) и отдел афиш и графики (автор А.М. Родченко) *(Рис. 5)*. Здесь были установлены красные пилоны с большими белыми щитами, на которых размещались выставочные материалы, представленные в свободной развеске, создающей динамичные ритмы. Над входом Родченко поместил крупные буквы «URSS». Здесь экспонировались

[4] *Хан-Магомедов С.О.* Константин Мельников. М., 2006. С. 80.
[5] *Бродский Б.* Художник, город, человек. М., 1966. С. 15-16.
[6] *Хан-Магомедов С.О.* Константин Мельников. М., 2006. С. 84.
[7] Маяковский. Родченко. Классика конструктивизма. М., 2015. С. 99.

ISSN 2227-6165

Рис. 5
Экспозиция отдела СССР в Гран-Пале. Фото каталога выставки «Павильоны СССР на международных выставках», 2013 год, с. 39.

проекты нового советского строительства: Дворец труда, проект ВСХВ 1923 года, Башни Татлина и Памятник 26-ти бакинским комиссарам скульптора Г.Б. Якулова и др. Особое внимание парижской публики привлекли броские рекламные плакаты Родченко с хлесткими текстами Маяковского для Моссельпрома, ГУМа и Резинотреста.

В октагонном зале Гран-Пале располагались отдел «Кустари», где были представлены исконные народные промыслы России, отдел фарфора и отдел театра *(Рис. 6)*. Сервизы и пластика Государственного фарфорового завода, Новгубфарфора (бывшего фарфорового завода М.Кузнецова на Волхове, 1923-1925 гг.) и Дулевского завода демонстрировали новаторские решения в формообразовании и росписи посуды, включая супрематические образцы Малевича и художников его круга. Основным методом экспонирования в отделе, посвященном советскому театру, стали макеты сценографии современных постановок.

Рис. 6
Экспозиция отдела СССР в Гран-Пале. Российский государственный архив литературы и искусства.

ISSN 2227-6165

В галерее эспланады Дома инвалидов странам-участницам были выделены одна или две комнаты, в которых демонстрировались примеры оборудования интерьеров. Здесь СССР представил образцовые избу-читальню и рабочий клуб в макетах и в натуральную величину. В 1920-е годы именно эти образования, в реальности формирующиеся хаотично из того, что имелось в наличии, стали главной платформой, на базе которой строился образовательный процесс, общее культурное воспитание советских людей, шла пропаганда революционных идей среди населения. Проекты «Изба-читальня» и «Рабочий клуб» были отобраны для экспонирования на парижской выставке именно по причине их острой социальности, в противовес рафинированным интерьерам других стран. С другой стороны, они представляли собой прекрасный образец современной дизайнерской мысли, основанной на конструктивно-рациональном понимании предметной среды.

Проект «Рабочий клуб» его автор А.М. Родченко начал с разработки общей концепции, в основе которой лежал принцип экономии пространства при его максимальной функциональной нагрузке *(Рис. 7)*. Сравнительно компактный интерьер включал в себя читальню со всей необходимой меблировкой, уголок Ленина, специальную установку для собраний и митингов. Зоны выделялись цветом, деталями оборудования, суперграфикой.

Рис. 7
Интерьер Рабочего клуба (авт. А.М. Родченко). Фото каталога выставки «Павильоны СССР на международных выставках», 2013 год, с. 23.

Спроектированное Родченко оборудование трансформировалось. Пользователь имел возможность развернуть предмет в его работе на большую площадь и компактно сложить его после окончания работы. Особенно интересной была установка «Живая газета», которая видоизменялась в зависимости от происходившего в клубе события. С помощью откидных плоскостей и стоек ящик сначала превращался в трибуну, а затем в трибуну с вертикальным экраном для диапроекций. Из нижней части выдвигался подиум, сбоку раздвигалась ширма для декораций и вывешивания плакатов. В разложенном состоянии установка в несколько раз превышала свои исходные габариты.

Боковые поверхности стола читальни можно было зафиксировать в трех положениях, стулья имели обхватывающие человека подлокотники и полукруглые сиденья для удобства работы. Не менее интересен дизайн станка для игры в шахматы, которая была очень популярна в 1920-е годы. Родченко создал объект, в котором конструктивно были связаны два кресла и шахматная доска. Вокруг него могли свободно расположиться зрители. Одно кресло было выкрашено в красный цвет, а другое – в черный. Клетки шахматной доски также были черными и красными. При смене фигур не было необходимости пересаживаться, а достаточно было просто перевернуть шахматную доску, закрепленную на горизонтальной оси.

Проект «Изба-читальня» готовился на деревообделочном факультете ВХУТЕМАСа под руководством А.М. Лавинского и С.Е. Чернышева. Сохранились фотографии электрифицированного макета избы-читальни, которая представляла собой деревянный сруб с летней верандой,

ISSN 2227-6165

окрашенный в белый цвет, углы выделялись красным. На коньке крыши – надпись «Изба читальная», фронтон украшали серп и молот и эмблема с надписью «Ленин». Над входом располагалась трибуна для оратора, над нею – метеорологическая будка с флюгером, электрические часы, радиомачта и громкоговоритель. Интерьер избы-читальни был рассчитан на 250 человек. Его пространство также функционально зонировалось, мебель имела способность к трансформированию.

Двенадцать советских торговых киосков «Торгсектора», расположенные в саду эспланады Дома инвалидов, были созданы по проекту Мельникова и декорированы А.А. Экстер. Здесь можно было купить изделия из фарфора, кости, дерева, папье-маше и драгоценных камней, а также ковры, марки, книги, шали и текстиль.

Успех советского сектора на парижской выставке был колоссальным. Павильон СССР – «гараж, приснившийся поэту», как его назвал Илья Эренбург, был отмечен Гран-при и сделал Константина Мельникова культовой фигурой в мировом архитектурном движении. Еще в процессе работы Мельников писал: «Мой павильон и не должен простоять так же долго, как Советы; достаточно того, чтобы он додержался до закрытия выставки»[8]. Между тем, сооружение Мельникова простояло в Париже до середины 1950-х. Гран-при был удостоен и «Рабочий клуб». Александр Родченко также получил серебряную медаль по классу «Искусство улицы» за рекламные плакаты и каталог советского отдела выставки.

Значение Международной выставки современного декоративного и индустриального искусства в Париже 1925 года в общем контексте развития мирового искусства неоспоримо. В ходе ее работы были определены дальнейшие пути развития промышленного дизайна, она дала огромный импульс многим областям профессионального творчества. Здесь была представлена новая выставочная архитектура, освоены новые принципы и методы выставочного экспонирования. Это были первые шаги, которые в дальнейшем будут окончательно сформированы в экспозиционной практике Эль Лисицкого, совершившего революцию в сфере эксподизайна.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бродский Б.* Художник, город, человек. М., 1966.
2. *Коэн Жан-Луи.* Ле Корбюзье. М., 2008.
3. *Лаврентьев А.Н.* Александр Родченко. М., 2007.
4. *Рязанцев И.В.* Искусство советского выставочного ансамбля. 1917-1970. М., 1976.
5. *Хан-Магомедов С.О.* Константин Мельников. М., 2006.
6. Выставочные ансамбли СССР. 1920-1930-е годы. Материалы и документы. М., 2006.
7. Маяковский. Родченко. Классика конструктивизма. М., 2015.
8. Павильоны СССР на международных выставках. Каталог выставки. М., 2013.
9. РГАЛИ, Ф. 2606, Оп. 2, Ед. хр. 462.
10. *Dufrene Maurice.* Authentic Art Deco interiors from the 1925 Paris exhibition. 2002.
11. The Paris Exhibition of Modern Decorative and Industrial Art // Drawing a Design, June, 1925.

REFERENCES

1. Brodsky, B. *Khudozhnik, gorod, chelovek.* [Artist, city, man], Moscow, 1966.
2. Cohen, Jean-Louis. *Le Corbusier.* Moscow, 2008.
3. Lavrentiev, A.N. *Aleksander Rodchenko.* Moscow, 2007.
4. Ryazantsev, I.V. *Iskusstvo sovetskogo vystavochnogo ansamblya. 1917-1970.* [The Soviet exhibition art. 1917-1970], Moscow, 1976.
5. Khan-Magomedov, S.O. *Konstantin Melnikov.* Moscow, 2006.

[8] *Хан-Магомедов С.О.* Константин Мельников. М., 2006. С.87.

6. *Vystavochnyie ansambli SSSR. 1920-1930-e gody. Materialy i documenty*. [USSR exhibition ensemble. 1920-1930s. Materials and documents], Moscow, 2006.
7. *Mayakovsky. Rodchenko. Klassika konstructivizma*. [Mayakovsky. Rodchenko. Classic constructivism], Moscow, 2015.
8. *USSR pavilions on international exhibitions. Exhibition catalogue*. [Paviliony SSSR na mezhdunarodnyh vystavkah. Katalog vystavki], Moscow, 2013.
9. Russian State Archive of Literature and Art. F. 2606, inv. 2. doc. 462.
10. Dufrene Maurice. *Authentic Art Deco interiors from the 1925 Paris exhibition*. 2002.
11. The Paris Exhibition of Modern Decorative and Industrial Art // *Drawing a Design*, June, 1925.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Г.Н. Рябова
кандидат исторических наук,
доцент кафедры «Изобразительное искусство и культурология»
Пензенского государственного университета
ryabogalina@yandex.ru

ЮМОР И САТИРА НА СОВЕТСКОЙ ЭСТРАДЕ 1920-Х ГГ.*

В статье рассматривается своеобразие юмора и сатиры на советской эстраде в 1920-е гг. Эстрада – один из самых массовых видов искусства, в котором юмор и сатира занимают значительное место. Два вида комического, юмор и сатира, имеют сходства и различия. Советская власть в своей культурной политике активно использовала их как средство воспитания нового, советского, человека. Комическое в первое советское десятилетие выступало как один из механизмов культурной трансформации. При помощи юмора и сатиры формировалась новая система ценностей, мировоззрение советского человека. Анализ архивных документов позволил выделить объекты юмора и сатиры, сделать вывод о функциях комического в конкретный исторический период.

Ключевые слова: советская эстрада 1920-х гг., смех, смеховая культура, юмор, сатира

This academic paper represents the diversity of humor and satire in Soviet variety art of 1920s. The variety art is one of the most popular types of art, in which humor and satire dominate. They both are two types of comic, but have their similarities and differences. The Soviet government used humor and satire a lot as an instrument for character building of a new Soviet citizen. In the first decade of the XX century the comic was one of the most useful mechanisms of cultural transformation. Humor and satire formed a new set of values as well as a viewpoint of soviet citizen. Analyze of archival depository helped to identify objects of humor and satire and make a conclusion about functions of the comic in a stated historical period.

Keywords: Soviet variety art of 1920s, laugh, laugh culture, humor, satire

1920-е годы – переходный период в отечественной истории, когда происходило становление советской модели культуры. В качестве одного из механизмов культурных трансформаций выступал смех.

«Юмор – сатира, – писал Ю.Б. Борев, – Полюса смеха. А между ними – целый мир оттенков комического»[1]. Различия между ними заключаются в том, что сатира содержит острую язвительную критику и направлена на изобличение и уничтожение того или иного социального явления. А юмор не имеет такой заострённости. Объектом юмора, по мнению польского учёного Б. Дземидока, выступают явления, отклоняющиеся от общепринятой нормы, но не представляющие опасности для общества. «Юмористику, – писал Б. Дземидок, – интересуют явления относительно дурные или относительно добрые, то есть такие, в которых добро и зло, великое и малое неразрывно сплетаются друг с другом»[2]. С позицией польского учёного перекликается позиция Ю.Б. Борева, который отметил, что юмор призывает к совершенствованию явления, а не к уничтожению[3].

Юмор и сатира занимали и занимают на отечественной эстраде особое место. Эстрада, наряду с кинематографом, – самый массовый вид искусства. Главное требование, предъявленное властью большевиков к искусству, было воспитание нового человека. Особая роль отводилась смеху. Нарком

© Рябова Г.Н., 2015

* Исследование выполнено при поддержке Российского Гуманитарного Научного Фонда, проект 14 – 01 – 00036 / а «Бытие смеховой культуры в контексте советской культуры 1920-х гг.»

[1] *Борев, Ю.Б.* Комическое. М.: Искусство, 1970. С.79.
[2] *Дземидок, Б.* О комическом. М.: Прогресс, 1974. С.109.
[3] См.: *Борев, Ю.Б.* Указ. соч. С.83.

ISSN 2227-6165

просвещения А.В. Луначарский опубликовал в 1920 г. в журнале «Вестник театра» статью «Будем смеяться», в которой рассуждал о функциях смеха. «Смех не только признак силы, – писал нарком, – но сам – сила. И раз она у нас есть, надобно направить её в правильное русло»[4]. А.В. Луначарский выделял разные оттенки смеха: отравленный желчью, презрительный, весёлый, дерзкий, кощунственный, убивающий и даже терпкий[5]. Конечно, культурная политика большевиков определялась не наркомом просвещения, однако его позиция является показательной, так как отражает общее отношение представителей новой власти к искусству.

А.В. Луначарский, рассматривая смех как оружие, ставил перед ним серьёзную задачу – уничтожение старых порядков. Нарком хорошо разбирался в формах смеха, он отмечал: «Если у нас уже есть интересные, удачные попытки на пародии, куплеты, сатирические выпады, колкие диатрибы, то почему бы не прибавить к этому и сатирический театр?»[6]. А.В. Луначарскому виделся уместным образ Петрушки как народного глашатая на митингах. Обращаясь к молодежи, он призывал: «Организуйте, товарищи, братство весёлых красных скоморохов, цех истинно народных балагуров, и пусть помогут вам и наши партийные публицисты, в статьях которых сверкает порою такой великолепный смех, и наши партийные поэты, писатели и поэты пролетарские, равно, как и те из старых, сердце которых уже начало биться в унисон с громовыми ударами сердца революции»[7].

Сами артисты молодой советской эстрады считали, что сатирический смех воспитывает людей. Эта мысль звучала в выступлении клоунов Анатоля и Боретти: «Конечно мы смешим гримасой иль куплетом, но в этом есть призыва мощный клич, и в едком смехе этом и слёзы есть и меткий острый бич, искусство быть шутом нелёгкое искусство. А массам ближе всех искусство площадей и добрый смех что будет мысль и чувство, тот смех имеет власть воспитывать людей»[8]. [Здесь и далее сохранены орфография и пунктуация документов 1920-х гг. – прим. Г.Р.].

В 1922 г. было создано Главное Управление по делам литературы и издательства (Главлит), осуществлявшее жёсткую цензуру. Справедливости ради отметим, что запрещались Главлитом не только произведения, не выдержанные идеологически, но и откровенно слабые, не представлявшие никакой художественной ценности. Однако, несмотря на контроль за репертуаром со стороны власти, нередко можно было увидеть пьесы и номера, носившие откровенно развлекательный характер. Данные факты имели место как в провинции, так и в столице. Например, в отчёте о работе пензенского гублита за второе полугодие 1925 года говорилось, что в профессиональном театре только чуть более половины всех пьес идеологически выдержаны. «Нужно также отметить, – сообщалось в отчёте, – что большое количество публики привлекают пьесы с кричащими названиями, а агитационные постановки не пользуются успехом...»[9]. Далее заведующий гублитом называл причину сложившейся ситуации. Он писал, что рабочим просто надоедали агитационные пьесы, которые они смотрели в клубах, поэтому большей притягательностью обладал лёгкий жанр.

Эстрада 1920-х гг. характеризуется пестротой тем: от бытовых до политических. О тематике эстрадных выступлений можно судить по документам того времени. Значительное место занимала тема абортов и адюльтера. Активная эксплуатация данной темы объясняется, на наш взгляд, рядом причин. Во-первых, тема телесного низа издавна обыгрывалась в смеховой народной культуре, о чем писал М.М. Бахтин[10]. Во-вторых, вместе с социальной революцией в России произошла революция сексуальная. Отказ от традиционных норм, освящённых православием, делал данную тему открытой. «В условиях новой государственности “половой вопрос” на целое десятилетие стал

[4] *Луначарский, А.В.* Собр. соч. в восьми томах. Т. 3. М.: Художественная литература, 1964. С.76.
[5] Там же, С.77.
[6] Там же, С.78.
[7] Там же.
[8] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 3556. Л. 9.
[9] ГАПО. Ф.р. 1064. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 8.
[10] См.: *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.

ISSN 2227-6165

предметом бурных публичных дискуссий, в ходе которых высказывались не только разнообразные, но и подчас взаимоисключающие суждения, касающиеся как устройства семьи, так и сугубо интимных сторон жизни», – пишет современная исследовательница советской повседневности Н.Б. Лебина[11]. Поэтому неудивительно, что данная тема звучала в выступлениях юмористов с подмостков столичной и провинциальной эстрады.

Например, в репертуаре популярных в то время клоунов Макса и Альперова тема абортов обыгрывалась неоднократно. Так, в номере «Азбука» (1926 г.) клоуны поют: «Весь “режим” себе испортил, // Экономия подвела // Сэкономил на аборте // Женка тройню родила»[12]. Отношение зрителей к рассматриваемой теме не было однозначным, о чём свидетельствует документ из Государственного архива Пензенской области. В отзыве на критику выступления в Пензе юмориста Жоржа Мишевского цензор ОкрЛИТО, защищая и оправдывая артиста, писал: «Его репертуар представляет несомненный интерес. Если он и допускает иногда такие выражения, как “радио-аборт”, “юбки – до апендицита” и другие (на которых построил всю свою критику автор заметки), то в этом большого греха нет. Эти выражения могут оскорбить лишь чувство “чопорного” обывателя и мещанина»[13].

В 1927 году Д. Гутманом, В. Ардовым и В. Владимировым для Ленинградского театра сатиры была написана пьеса «Городской сумасшедший». В ней были отражены читательские предпочтения и уровень культуры населения того времени. Интерес вызывала бульварная литература. В то же время книги современных писателей И. Бабеля, И. Эренбурга, Б. Пильняка, Л. Сейфуллиной и других авторов оставались невостребованными[14].

Другой популярной темой была тема семьи и брака. Её обыгрывали на арене цирка и на эстраде. Так, в репертуаре куплетиста-трансформатора П.А. Айдарова имелась сценка «Живая анкета» (1928 г.). В ней от имени разных лиц артист рассуждал о браке[15]. Надо заметить, что внимание к этой теме проявляли и политики. «В высших партийных кругах в начале 1920-х годов, – отмечает Н.Б. Лебина, – допускалась даже возможность полигамии»[16]. Эстрада в данном случае чутко фиксировала настроение власти и общества. В номере «К переписи населения» клоунов Альперова и Макса, последний сообщал, что у него четыре жены[17]. В том же духе частушки Н.Г. Азарова: «Мы с приятелем Кузьмой // В Дуньку враз влюбились // И на пару на одной // Пополам женились»[18].

Свободные отношения порождали проблему отцовства и алиментов, что также нашло отражение в эстрадном репертуаре. В.Е. Ардовым был написан водевиль «Алименты», а в цирке с одноимённым номером выступал клоун В.Е. Лазаренко. Он высмеивал злоупотребления со стороны женщин в этой области[19]. Содержание номера В.Е. Лазаренко сходно с содержанием пьесы В.Е. Ардова. «Кто есть отец? – Вот роковой вопрос в трёх частях, – говорит Дрызгарёв, главный герой пьесы, – И за что же, товарищ судья, мне хотят приписать такой бич, как ребёнок, которому я вовсе не отец, а на худой конец – двоюродный дядя?»[20].

Наряду с одноактными пьесами, репризами и диалогами исполнялись профессиональными артистами и частушки в народном стиле. Примеры таких частушек можно найти в репертуаре Андреевых: «Мне сказали на базаре, что ребята дёшевы, // Пятачок большой пучок, самые хорошие. // Вышли новые права – девок резать на дрова // Двадцать семь рубить, а одиннадцать любить»[21].

[11] *Лебина, Н.Б.* Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С.226.
[12] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 3549. Л. 26 об.
[13] ГАПО. Ф.р. 955. Оп. 1. Д. 1 «А». Ед. хр. 2. Л. 12
[14] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 953. Л. 35.
[15] РГАЛИ Ф. 656. Оп. 1 Ед. хр. 3547. ЛЛ. 19-21.
[16] Лебина, Н.Б. Указ соч. С.227.
[17] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 3549. Л. 17.
[18] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 3546. Л. 47.
[19] *Дмитриев Ю.А.* Эстрада и цирк глазами влюблённого. М.: Искусство, 1971. С.26-27.
[20] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 129. Л. 8 об.
[21] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 3558. Л. 17 об.

ISSN 2227-6165

Вообще для эстрадных частушек 1920-х годов характерны традиционные сюжеты, дополненные приметами времени. Иногда артисты, пытаясь подражать народу, коверкали слова: «Меня Ваня угостил // В атабусе прокатил // Я за это отплачу // На ероплане прокачу»[22]. В отзыве политического редактора на репертуар дуэтистов Андреевых было отмечено: «Пошленькие quasi-народные куплеты»[23]. С этим мнением трудно не согласиться.

С темой семейно-брачных отношений тесно связана тема моды. Нэп отчасти реабилитировал моду и косметику. Но модные туалеты, парфюмерия и косметика были доступны только состоятельным людям, в первую очередь нэпманам, поэтому продукцию модной индустрии рассматривали как мелкобуржуазную стихию. Советская власть пропагандировала идеи равенства. Началась борьба с модой, что нашло отражение в прессе и эстрадном искусстве. «На страницах молодежного журнала «Смена», – пишет Н.Б. Лебина, – С.Н. Смидович, заведующая отделом работниц при ЦК ВКП(б), гневно клеймила девушек, стремившихся приобретать шёлковые блузки»[24]. Средствами пропаганды и эстрадного искусства в обществе насаждалась мысль о том, что хорошая одежда, не говоря уже о модной, приобретается на деньги, нажитые нечестным путём. Примером может служить реприза клоунов-сатириков Анатоля и Боретти:

«1. Я сегодня гуляя по Петровке, встретил очень много интересных дам, то есть очень хорошо одетых, на них было шелковое платье, на руках золото, в ушах бриллианты, ну просто не женщины, а крали.

2. Не они крали, а их мужья, они только поодевали»[25].

Юмор на эстраде 1920-х годов был представлен также пародиями на писателей и поэтов, киноактеров и киностудии. Известным автором пародий был А.Г. Архангельский. Ему принадлежат пародии на П.М. Керженцева, активного деятеля Пролеткульта, В.В. Маяковского, В.П. Полонского, С.А. Клычкова и др. Особый интерес представляет пародия на В.В. Маяковского, так как это одновременно пародия и на А.С. Пушкина. Пародировалась пушкинская «Сказка о рыбаке и рыбке», но в стиле В.В. Маяковского[26].

Иногда встречается и чёрный юмор, как, например, в номере Анатоля и Боретти «Могло бы быть гораздо хуже»: «Друзья мои я в один миг жены лишился так фатально // Автомобиль её настиг и перерезал моментально // Толпа собралась шум и гам, но я успокоил всех отчасти // Ведь хорошо что попалам мог перерезать на три части»[27].

Таким образом, можно сказать, что эстрадный юмор обращался к традиционным темам, внося в них некоторые нюансы. Развивался и интеллектуальный юмор, поскольку для понимания литературной пародии необходимо было знать оригинал. Однако главная функция эстрадного юмора была всё же развлекательная.

Совсем иные функции выполняла сатира. Другими были и темы, которые она затрагивала. Среди них низкое качество товаров, мещанство, бюрократизм. Особенно хлёсткой была политическая сатира, направленная не только против иностранных политиков, но и против нэпманов, старой интеллигенции, специалистов. Сатира в большей степени, чем юмор, обслуживала интересы власти. Подвергая осмеянию те или иные объекты, явления, сатира формировала в массовом сознании негативные образы, нацеливала на борьбу.

Одной из самых злободневных была тема бюрократизма. Сюжеты на эту тему содержатся в репертуарах практически всех исполнителей. Вот как, например, бичевал бюрократизм в своих частушках Н.Г. Азаров: «Проставляя как-то раз // Исходящий номер // Посетитель ожидая // Одряхлел и помер»[28].

[22] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 3558. Л.9.
[23] Там же. Л. 1 об.
[24] *Лебина, Н.Б.* Указ. соч. 144.
[25] РГАЛИ. Ф. 656. Оп.1. Ед. хр. 3556. Л. 6.
[26] РГАЛИ. Ф. 3. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 14.
[27] РГАЛИ. Ф. 3. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 5.
[28] РГАЛИ. Ф. 656. Оп.1. Ед. хр. 3546. Л. 46.

ISSN 2227-6165

Критикуя низкое качество советских товаров, Альперов и Макс разыгрывали сценку «Соревнование» (1926 г.). Альперов доставал маленькие ботинки и говорил: «Вот это замечательные ботинки, – американского производства. С них у меня в Америке на ходу срезали подмётки. Макс в ответ доставал большие ботинки: «А вот это – тоже замечательные ботинки, – говорил он, – производства фабрики «Парижская коммуна». С них у меня подмётки – сами, сукины дети, на второй день отвалились!»[29].

В сатирических произведениях, написанных для эстрадного исполнения, нашли отражение все важнейшие политические события того времени, поэтому можно говорить и о том, что сатира выполняла просветительскую функцию, сочетавшуюся с аксиологической. Выступления на эстраде всегда содержали оценочные суждения. Эстрадные номера были построены таким образом, что они охватывали широкий круг событий и явлений, были своеобразной политинформацией. Примером могут служить номера музыкальных клоунов-сатириков Джимми и Вильяма «Чистка» и «Ничего подобного», написанные конферансье Г.С. Раздольским. В «Чистке» была критика лентяев и «саботажников», пьянства и частной торговли, модниц и режима Чан Кайши. Вот как был представлен инцидент на КВЖД: «Торг премерзкий свершили в тиши, // Вызвав белых себе на подмогу // Косоглазый хунхуз Чан-Кай-Ши // Взял захватом у нас желдорогу»[30]. Хунхузами называли членов китайских вооруженных банд, действовавших на Дальнем Востоке России, в Маньчжурии и на севере Китая. Они существовали с середины XIX века до образования КНР. В приведённом отрывке, как мы видим, использованы знакомые и понятные советскому человеку образы, которые выступали символами враждебных СССР сил.

Встречались и такие сатирические произведения, глубину которых цензоры, по всей видимости, не улавливали. К числу таких пьес можно отнести «Октябрины» и «Караул, затирают!» В.Е. Ардова, написанные для агитационного театра «Синяя блуза». В первой сатирически высмеивались не только старые традиции, но и новые, в частности, чрезмерная политизация повседневной жизни. Комичность достигалась за счет пародирования речи ораторов[31].

В пьесе «Караул, затирают!» дана сатира на журналистов. Однако политический редактор определил, что пьеса направлена против псевдоработников[32]. С этим трудно согласиться. Уже название газеты в пьесе звучит пародийно: «Вечерний Красный Луг Пролетарской коммуны»; в редакции висит плакат, характеризующий стиль работы главного редактора: «Редактор принимает через час по столовой ложке»[33]. Названия статей, способ сбора материала и методы работы журналистов, показанные в пьесе, – это пародия на современную автору журналистику. Пьеса, на наш взгляд, не потеряла в определённой мере актуальности и сегодня, поскольку в ней высмеивалась погоня за сенсацией, поднималась проблема нравственных качеств журналиста. Обратимся к тексту пьесы. Репортёр в поисках материала о происшествиях звонит в пожарную часть, выезжавшую накануне на пожар: «Пожар возник из-за неосторожного обращения с примусом. Ребёнок погиб. Отлично. Живой факел в обугленный труп превращался. Хорошо. Может быть не удалось отстоять соседнего дома. Ах, удалось. Ну, ничего не поделаешь»[34].

Большинство сатирических произведений для эстрады, как было сказано ранее, имело разноплановое содержание. Примером тому может служить фельетон М. Волжанина (Бахрах) «А почему? Потому что культура». В нём затрагивались совершенно разные, порой не связанные друг с другом вопросы: о советской литературе и театре, о В.В. Маяковском и В.Э. Мейерхольде, о половом вопросе и увлечениях заграницей и, наконец, о Женевской конференции по разоружению. При этом каждый фрагмент завершался вопросом: «А почему? Потому что культура. А Вы говорите литература»[35]. В отзыве политического редактора давалась следующая оценка фельетона:

[29] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 3546. Л. 79.
[30] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1 Ед. хр. 3541. Л. 7.
[31] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1 Ед. хр. 129. ЛЛ. 35-36.
[32] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1 Ед. хр. 128. Л. 1.
[33] Там же. Л. 3 об.
[34] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1 Ед. хр. 128. Л. 5.
[35] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1 Ед. хр. 3341. ЛЛ. 5-7.

ISSN 2227-6165

«Сатира на современную литературу, увлечение половым вопросом, тяготение ко всему, что исходит из заграницы и пародия на тактику Женевской конференции.

Монолог написан без соблюдения чувства меры и в значительной своей части поэтому сомнителен». Несмотря на это фельетон был разрешён к исполнению, хотя и с купюрами[36]. Замечание об отсутствии меры представляется справедливым. Во всяком случае, корректности автору явно недоставало. Вот как, например, представлен М.М. Литвинов в фельетоне: «Одел Литвинов пиджачёк, застегнул его слева и поехал в Женеву. Приехал, вошёл в конференцзал и сказал: "Господа, дело это очень простое и хотя я человек не совсем в таких делах сведущий..."»[37]. Или вот в каком контексте упомянуто имя Чемберлена: «Почему Чемберлэн не отделим от полового вопроса»[38]. Из приведённых фрагментов видно опрощение образа заместителя наркома иностранных дел М.М. Литвинова, так, вероятно, он был ближе рабочим людям. Что касается О. Чемберлена, то этот политик постоянно находился под прицелом советской сатиры.

Так, Альперов и Макс в номере «Телеграммы», используя травестировку, представляли зрителям образ английского министра иностранных дел в духе Ф. Рабле. Альперов зачитывал телеграммы, а Макс их переиначивал.

«Альперов: Владивосток. Горину. Чемберлен посылает неприличные ноты. Убедили, конечно, горсточку.

Макс: Чемберлен пускает неприличные ноты. Открыли, конечно, форточку»[39].

Подвергая сатирическому осмеянию иностранных политических деятелей, авторы и эстрадные исполнители формировали представление советских граждан о международных отношениях и положении СССР в мире.

Сатира в конце 1920-х гг. стала использоваться для шельмования людей, неугодных власти. Это были как отдельные личности, так и целые социальные группы. Сатира, направленная против нэпманов, с одной стороны, выражала настроение части общества, а с другой, подготавливала переход к тоталитарному режиму. На это были направлены и сатирические произведения, в которых не просто высмеивались, а словесно уничтожались так называемые вредители. Можно предположить, что авторы фельетонов опирались на газетные материалы, отражавшие позицию партийного руководства. Так, в сценке «Лойяльный гражданин» М. Волжанина сатира направлена на осмеяние обывателя, однако затрагивается и «Шахтинское дело». Осуждая обывателей, один из участников сценки говорил: «Пускай Донбасс залит весь дрянью, ничтожной шайкой подлецов, они за окнами с геранью спокойно слушают скворцов»[40]. В другом фельетоне с характерным названием, обращенном к русскому менталитету, «С весёлой русскою натурой» М. Волжанин, развивая тему вредительства, предлагал «свой» способ борьбы: «Чтоб был простор перед глазами, чтоб нам не охать не вздыхать // Собрать всю накипь и возами в Нарым отправить отдыхать // Польётся песня, звончей напевней и легче станет без них дышать // Тогда наш город, наша деревня всё, что им нужно будут получать»[41].

Осмеянию подвергались и деятели культуры, которые поддерживали советскую власть, но их незаурядность слишком бросалась в глаза. Они представляли потенциальную опасность формирующемуся режиму. К таким деятелям относились В.Э. Мейерхольд и В.В. Маяковский. В конце 1920-х годов они подвергались уничижительному осмеянию. В уже упоминавшемся номере Альперова и Макса «Телеграммы» высмеивалась мейерхольдовская постановка «Ревизора».

«Альперов: Москва. Театр Мейерхольда. Мейерхольду. Видели мы Ревизора, много изменили. Всё переиначивается. Глумов.

Макс: Москва. Мейерхольду. Обидели вы Ревизора. Гоголь в могиле переворачивается»[42].

[36] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 3341. ЛЛ. 1-2.
[37] Там же. Л. 6 об.
[38] Там же. Л. 5 об.
[39] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1 Ед. хр. 3549. Л. 43.
[40] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1 Ед. хр. 3341. Л. 20.
[41] Там же. Л. 22.
[42] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 3549.Л. 43.

ISSN 2227-6165

Таким образом, юмор и сатиру можно рассматривать как один из важнейших механизмов культурной трансформации в первое советское десятилетие. Главной целью, поставленной новой властью перед искусством, было способствовать формированию нового человека. Это явилось важнейшим фактором, определявшим формы и содержание эстрадных номеров. Другим фактором, оказывавшим воздействие на эстрадный юмор и сатиру 1920-х гг., была народная смеховая культура.

Юмор и сатира на советской эстраде 1920-х гг. выполняли ряд функций: познавательную, аксиологическую, воспитательную, мировоззренческую и, конечно, развлекательную. Однако доминирующей была идеологическая функция. Сатира использовалась как оружие не только для борьбы с вредными социальными явлениями, но и для шельмования старых специалистов, уничижения творческой интеллигенции. Юмор и сатира, представленные на эстраде, способствовали формированию нового взгляда на мир и человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.
2. *Борев Ю.Б.* Комическое. М.: Искусство, 1970.
3. *Дземидок Б.* О комическом. / Пер. с польского. М.: Прогресс, 1974.
4. *Дмитриев Ю.А.* Эстрада и цирк глазами влюблённого. М.: Искусство, 1971.
5. *Лебина Н.Б.* Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
6. *Луначарский А.В.* Собрание сочинений в восьми томах. Том третий. Дореволюционный театр. Советский театр. М.: Художественная литература, 1964.

REFERENCES

1. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable I narodnaya kultura srednevekovja i Renessansa.* [François Rabelais` writing and popular culture of Middle age and Renaissance period], Moscow, 1965.
2. Borev Yu.B. *Komicheskoe.* [The comic principle], Moscow, 1970
3. Dzemidok B. *O komicheskom.* [Concerning the comic. Transl. from Polish], Moscow, 1974
4. Dmitriev Y.A. *Estrada I zirk glazami vlyublennogo.* [Variety art and circus through enamored eyes], Moscow, 1971.
5. Lebina N.B. *Sovetskaya povsednevnost: normy i anomalii. Ot voennogo kommunisma k bolschomu stilyu.* [Soviet everyday life: norms and abnormalities. From the War Communism to the Great Style (Stalin-Era Style)], Moscow, 2015.
6. Lunacharsky A.V. *Sobranie sochineny v vosmi tomah. Tom tretiy. Dorevolutsionny teatr. Sovetsky teatr.* [Collected works issued in eight volumes. Vol. 3. Pre-revolution theatre; Soviet theatre]. Moscow, 1964.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Д.И. Иванов
кандидат филологических наук,
доцент кафедры практического русского языка
Ивановского государственного университета
Ivan610@yandex.ru

СЕМАНТИКА ТОНАЛЬНОСТИ В СИНТЕТИЧЕСКОМ РОК-ТЕКСТЕ

В статье освещаются актуальные вопросы роли музыкального компонента синтетического рок-текста в создании смысла всего произведения. В рамках авторской лингвокультурологической теории на примере альбома Ю. Шевчука «Пластун» анализируются семантические аспекты тональности. Подчеркивается, что выбор тональности определяется спецификой мировоззрения и качественными особенностями общей когнитивно-прагматической программы рок-поэта, а также концептуальной соотнесенностью с социокультурным контекстом. Указывается также на влияние других композиторских стилей, в частности тональности песен А. Башлачева на семантику композиций альбома «Пластун».

Ключевые слова: семантика, когнитивно-прагматическая программа, синтетический текст, синтетическая языковая личность, музыкальный язык, мажор, минор, аккорд

This article is devoted to the topical issues related to the role the musical component of synthetic rock text plays in creation of the sense of the whole work. The semantic aspects of tonality are analised through the example of Yu. Shevchuk's album *Plastun* and within the authour's linguocultural theory. It is highlighted that the choice of tonality is determined by the peculiarities of the rock poet's mindset and by the quality features of his general cognitive and pragmatic programme as well as by the conceptual correlation with the socio-cultural context. Besides, we indicate the influence of other composing styles, in particular the way A. Bashlachyov's songs have influenced the semantics of the *Plastun* tracks.

Keywords: semantics, cognitive and pragmatic programme, synthetic text, synthetic lingual personality, music language, major, minor, chord

Вопрос о роли и статусе музыкального компонента рок-композиции в контексте рок-искусства (синтетического рок-текста) является сложным и многоаспектным. К решению этого вопроса можно подходить по-разному[1]. Мы предлагаем системный культурологический подход к данной проблеме на основе авторской лингвокультурологической теории, в рамках которой музыкальный компонент понимается как особая зона реализации специфической когнитивно-прагматической программы моделирования синтетической языковой личности (КПП СЯЛ) рок-поэта[2].

Важной, но малоизученной невербальной составляющей СЯЛ в составе музыкального компонента синтетического рок-текста является его *тональность*. Малоизученность ее связана прежде всего с тем, что в изучении русской рок-культуры долгое время преобладал филологизм. А между тем тональность принято рассматривать как одну из «ключевых категорий теории музыки <...> как краеугольное композиционное средство»[3] организации музыкального произведения.

© Иванов Д.И., 2015

[1] См.: *Свиридов С.В.* Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь: ТвГУ, 2002. Вып. 6; Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). Автореф. дис. … д-ра искусств. Саратов, 2009; Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011.

[2] О роли музыкального компонента в рамках авторской теории СЯЛ см., например, наши статьи: *Иванов Д.И.* Специфика музыкального компонента синтетической языковой личности в контексте рок-культуры (на примере инструментальной композиции группы «Наутилус Помпилиус» «Три хита» // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2013. Вып. 14; *Иванов Д.И.* Инструментальная база рок-композиции как способ активизации системы русских национальных концептуальных кодов в структуре синтетической языковой личности // Вестник Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова. Кострома, 2014. № 4. С. 226–229.

[3] *Казанцева Л.П.* Семантика тональности: вопросы методологии исследования // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: Сб. науч. ст. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2006. С. 117.

ISSN 2227-6165

А.В. Гусева отмечает: «Какие бы различные ни протекали процессы в музыке <...> все они принадлежат одному организму, одному музыкальному произведению, целостность которого достигается только ему присущей внутренней организацией. В этой роли выступает тональность – система координат, объединяющая логические и материальные параметры музыкального творчества»[4].

В настоящее время достаточно подробно исследованы многие характеристики тональности[5], однако это не относится к ее семантическим и концептуальным свойствам, которые в контексте изучения музыкального компонента СЯЛ приобретают особую актуальность.

Первые попытки определения семантических особенностей тональности были предприняты еще Р. Декартом, который полагал, что «цель музыки – доставлять нам наслаждение и возбуждать разнообразные аффекты»[6]. На базе философского рационализма, свойственного всей эпохе сенсуализма, зарождается представление о том, что музыка и, соответственно, тональность музыкального произведения обладает особой аффективной природой. Несмотря на издержки «теории аффектов» (сведение функций музыки к генератору эмоций, попытки установить жесткое соответствие аффектов и музыкальных приемов), ее позитивный потенциал трудно переоценить. Так, в рамках данной теории было сформировано специфическое представление о минорной и мажорной тональностях, которые рассматривались как два противоположных эмоциональных полюса (минор – символ негативных эмоций, мажор – символ позитивных эмоций). Сторонники «теории аффектов» создавали специфические классификации, в основе которых лежит принцип определения семантического соответствия тональности музыкального произведения и эмоционального состояния человека (аффекта).

Кроме этого, создан целый комплекс работ, в которых семантика тональности рассматривается в «пределах отдельных композиторских стилей»[7]. Например, О.А. Бозина, рассматривая семантику тональности в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова, указывает, что «в создании музыкального образа тональность выступает как элемент целого комплекса выразительных средств. В контексте, образованном другими элементами музыки, смысловое начало тональности интерпретируется (конкретизируется), детализируется (усиливается), обнаруживает скрытые значения (отсекая полисемию), трансформируется (вступает в отношения контраста с семантикой других средств), трактуется метафорически»[8].

Однако, несмотря на большое количество работ, посвященных изучению семантических свойств тональности, «говорить о какой-либо теории в этой области знания пока не приходится. Между тем изученность тональности без основательного исследования ее семантического аспекта нельзя считать удовлетворительной. Поэтому одной из задач современного музыкознания остается дальнейшее исследование семантического потенциала тональности»[9].

Особую актуализацию вопрос о семантических, концептуальных характеристиках и свойствах музыкальной тональности получает в контексте изучения логоцентрической модели СЯЛ[10]. Дело в

[4] *Гусева А.В.* О семантике тональности и тональном развитии в музыке на основе теории П. Флоренского о пространстве и времени в искусстве // [Электронный ресурс] / http://harmonyspb.ucoz.ru/publ /nauchye_stati/. (Дата обращения: 10.08.15).

[5] См. напр.: *Паисов Ю.* Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М.: Советский композитор, 1977; Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004; *Смирнов М.А.* Эмоциональный мир музыки. М.: Музыка, 1989; *Тараева Г.Р.* Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации. Дис. … д-ра искусств. Ростов-на-Дону, 2013.

[6] Цит по: *Галеев Б.М., Ванечкина И.Л.* «Цветной слух» и «теория аффектов»: на примере изучения семантики тональностей // Языки науки – языки искусства. Сб. науч. тр. М.: Прогресс – Традиция, 2000. С. 139.

[7] См. напр.: *Эйнштейн А.* Моцарт: Личность. Творчество. М.: Музыка, 1977; Асафьев Б. Мазурки Шопена // Шопен, каким мы его слышим: Сб. науч. ст. М.: Музыка, 1970; *Казанцева Л.П.* Семантика тональности в музыке Рахманинова // Сергей Рахманинов. История и современность: Сб. ст. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2005.

[8] *Бозина О.А.* Семантика тональности в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова. Автореф. дис. …канд. искусств. Саратов, 2010. С. 7-8.

[9] *Казанцева Л.П.* Указ. соч. С. 135.

[10] Логоцентрическая разновидность СЯЛ основана на классических представлениях о личности, искусстве и культуре. В её основе лежат принципы целостности, системности, идеецентричности, иерархичности, сакрализации и сохранения классических идеалов. Синтетический субъект в рамках данной подмодели воспринимается как Бог, несущий слово правды, истины, надежды.

ISSN 2227-6165

том, что выбор «подходящей», «гармонизирующей» тональности определяется спецификой мировоззрения и качественными особенностями общей когнитивно-прагматической программы СЯЛ рок-поэта, причем обязательным условием выбора тональности является ее особая концептуальная соотнесенность (согласованность) с социокультурным контекстом. Кроме того, достаточно часто выбор тональности и «объективные предпосылки ее семантизации происходят под влиянием других композиторских стилей, в частности – семантических "амплуа" тональностей»[11], которые формируются в рамках КПП СЯЛ других рок-поэтов.

Рассмотрим несколько конкретных примеров реализации процесса концептуализации, семантизации тональности музыкального компонента рок-композиций в рамках логоцентрической модели СЯЛ на материале альбома Ю. Шевчука «Пластун» (1988). В рамках этого рок-альбома реализуются все вышеуказанные факторы выбора тональности музыкального компонента.

Для реализации своей КПП (*трансформация и разрушение героического типа сознания в условиях непрекращающейся войны и тотального контроля государства*) в рамках альбома «Пластун» Ю. Шевчук обращается к КПП СЯЛ А. Башлачева. Причем Ю. Шевчук, следуя принципам целостности логоцентрической модели СЯЛ, актуализирует КПП А. Башлачева не только на вербальном, но и музыкальном уровне рок-композиции. В качестве доминирующей, смыслообразующей тональности альбома он выбирает тональность «ля-минор», в которой написаны мелодии «главных» песен А. Башлачева («Петербургская свадьба», «Абсолютный вахтер», «Случай в Сибири», «Мельница», «Некому березу заломати» и др.). На особое положение данной тональности в пространстве музыкальных компонентов рок-композиций, помещенных в альбом «Пластун», указывает то, что ряд песен полностью сыгран в этой тональности («Дороги», «Пластун», «Предчувствие гражданской войны», «Змей Петров»); песни, написанные в другой тональности, модулируются, трансформируются на протяжении самой композиции (в песне «Ветры» лидирующей является тональность "F" (фа) – dur, но инструментальное соло играется уже в тональности "Am" (ля) – moll. Этот же прием используется в песне «Победа». Лидирующей является тональность "B" (си) – moll, но инструментальное соло исполняется в "Am" (ля) – moll).

С уверенностью можно говорить о том, что использование Ю. Шевчуком «главной», концептуальной тональности, вписанной в общую КПП «Башлачев-поэт», есть явление закономерное. Дело в том, что в ней отражается общая тональность противоречивой «героической» эпохи русского рока, эпохи бунта, возрождения романтических идеалов и, одновременно, неизбежного трагического жизненного финала героя-поэта.

В композиции «Ветры» Ю. Шевчук стремится найти новую адекватную форму выражения своих идей (комплекса когнитивно-прагматических установок СЯЛ), так как язык романтической эпохи русского рока дискредитирован. Ю. Шевчук находит два способа: *молчание* (вербальный компонент) и *молитва-плач* (музыкальный компонент). Интересно то, что в данном случае доминирующее положение занимает второй вариант. Это связано с тем, что музыкальный компонент «разворачивает», раскрывает вербальный компонент СЯЛ. *Молчание* отождествляется с *молитвой, плачем*, они являются формами *молчания*. Вербальное, отражаясь в музыкальном, обретает новое и активизирует забытое звучание слова. Таким образом, музыкальный компонент выступает в роли инструмента вербализации.

Для создания молитвенного, исповедального начала в рамках музыкального компонента рок-композиции Ю. Шевчук использует особые семантические, концептуальные свойства тональности. *Тональность* музыкального ряда основывается на звуковом контрасте. С одной стороны, Ю. Шевчук обращается к мажорной тональности ("F" (фа) – dur). С другой – автор сознательно изменяет конфигурацию аккорда, достраивает его за счет использования повышенной кварты. В результате нота (фа) звучит более таинственно, противоречиво, неоднозначно и закономерно приобретает минорные оттенки, что полностью согласуется с центральной когнитивно-прагматической

[11] *Казанцева Л.П.* Указ. соч. С. 9-10.

ISSN 2227-6165

установкой, реализуемой в рамках данной композиции.

Отметим, что использование этой тональности позволяет Ю. Шевчуку раскрыть парадоксальную природу *настоящего*. С одной стороны, мажорный аккорд “F” воспроизводит воинственную, пафосную, маршево-гимническую атмосферу советского пространства. С другой – рок-поэт, показывая ситуацию нестабильности мажорности, настаивает на том, что четко выстроенная система законов *настоящего* – это иллюзия, антиутопический рай-ад.

В композиции «Победа» Ю. Шевчук постепенно сближает *победу* и *беду*, показывая их синонимичность. Для нас важно, что рок-поэт использует неканоническую минорную тональность (“B” (си) – moll): минорный аккорд имеет мажорную надстройку. Через трансформацию «ведущего» аккорда автор раскрывает специфику двух состояний: *мира* и *человека в мире*. Укажем, что они существуют не обособленно, а взаимодействуют друг с другом, одно определяет другое.

Состояние мира. Минорная основа аккорда метафорически определяет постоянное, неизменное состояние мира, причем *прошлое* и *настоящее* совмещаются, сливаются, а *будущее* предопределено. Минорная трагическая тональность настраивает сознание слушателя на то, что единственное состояние мира – это непрекращающаяся, абсурдная война, в которой нет победителей.

Особенности *состояния человека* в мире определяются через вкрапления мажорной тональности в минорную. Мажор, с одной стороны, знак гимнической атмосферы советского государства, с другой – это символ воинствующего, романтического, героического начала. Интересно то, что в сознании Ю. Шевчука мажорный романтический бунт – это некий бесцельный, абсурдный, деструктивный акт, раскрывающий общие принципы дестабилизации и разрушения «героической» КПП СЯЛ. Это один из источников разжигания бесконечной войны, разрушающий не только гармонию мира, но и самого человека. «Герой», стремящийся разрушить систему, является ее частью (одно без другого не существует), он запрограммирован на саморазрушение.

В песне «Перестроище» с помощью музыкального компонента рок-поэт показывает, что *настоящее* – это *идеальное* пространство для функционирования и развития системы. Для этого Ю. Шевчук обращается к приему *усложнения тональности*. Необходимо отметить, что в предыдущих песнях для раскрытия противоестественности, абсурдности *настоящего* поэт добавляет к общей тональности минорные (мажорная тональность) и мажорные (минорная тональность) элементы. Теперь автор, выводя на первый план мажорный аккорд “G” (соль), обыгрывает его так, что тональность в равной степени является и минорной, и мажорной. Ю. Шевчук пытается воссоздать на уровне музыкального компонента атмосферу фарса, *гармонию абсурда*. Музыкальный ряд вступает в семантическое взаимодействие с вербальным компонентом СЯЛ: «Говорят, что такие, как ты, / *Сохраняют природный баланс.* / Ты рыдаешь на собраниях общества “Память”…» (Ю. Шевчук «Перестроище») [курсив мой – Д.И.]. *Природный баланс* – это иллюзия гармонии, антиутопический рай-ад.

В этом контексте песня «Перестроище» является своеобразным кульминационным центром альбома. Музыкальный компонент каждой из рассмотренных композиций – это этап воплощения амбивалентной, искусственно уравновешенной мажорно-минорной атмосферы эпохи перестройки. Ю. Шевчук идет к определению ее сущности постепенно: 1) «Дороги» («чистый» ля минор) – осознание безвозвратной потери *прошлого* («времени колокольчиков»); 2) «Предчувствие гражданской войны» («чистый» ля минор) – поиск себя и своего места в мире; 3) «Ветры» (фа мажор) – попытка определения качественных особенностей системы через введение *минорного* элемента; 4) «Победа» (си минор) – попытка определения качественных особенностей системы через введение *мажорного* элемента; 5) «Перестроище» (соль мажор-минор) – «гармонизация» *настоящего*.

В композиции «Змей Петров» Ю. Шевчук с помощью концептуальных свойств тональности музыкального компонента раскрывает специфику перевоплощения, мутации башлачевского

ISSN 2227-6165

Ванюши в *пластуна-Змея Петрова*. Герой (*Ванюша*) А. Башлачева одинок, следовательно, свободен от предрассудков, способен принимать самостоятельные решения. Человек-*пластун* (*Змей Петров*) Ю. Шевчука растворен в массе безликих манекенов.

Этот эффект усиливается за счет активизации в музыкальном компоненте хорового начала (третий куплет). Важно, что тональность хоровой мелодии является мажорной. Это усиливает парадокс, заложенный в общей тональности рок-композиции ("A" (ля) – moll). Интересно то, что противоречивые свойства тональности помогают Ю. Шевчуку активизировать атмосферу фарса. «Страдания» (минор) человека-*пластуна* растворяются в пространстве бесконечного, беспричинного абсурдного праздника (мажор). Эта ситуация может рассматриваться как своеобразная перекодировка когнитивно-прагматической программы моделирования СЯЛ «Башлачев-поэт», так как в песне «Ванюша» тональность определена однозначно (канонический минор ("E" (ми) – moll)). Использование «чистого» минора раскрывает качественные особенности главного героя (он находится в ситуации трагического разлада с миром и с самим собой).

В финальной композиции альбома – «Актриса Весна» – реализуется противоречивая ситуация бесконечно повторяющегося абсурдного возрождения / невозрождения человека, что закономерно отражается на концептуальных свойствах тональности музыкального компонента рок-композиции.

Общую тональность музыкального компонента можно определить как канонически мажорную, а именно "G" (соль) – dur. Активизация конструктивного, созидательного пафоса указывает на то, что возможность возрождения, заявленная в рамках вербального компонента, будет осуществлена: человек вновь обретет способность самостоятельно мыслить, чувствовать и принимать решения. На самом деле этого не происходит за счет взаимодействия тональности и ритма. Автор намеренно сужает до минимума количество аккордов и за счет этого увеличивает количество циклов (ритмических повторов), превращая время в *водоворот-омут*. Он использует «дилогическую» модель, включающую в себя два повторяющихся элемента. В данном случае это ноты "G" (соль) и "C" (до). Ю. Шевчук стремится через многократное повторение «дилогической» последовательности показать особенности пространства и времени. "G" (соль) и "C" (до) – это своеобразные границы замкнутого, «заколоченного» пространства системы. Важно, что оба аккорда мажорные. Автор стремится передать атмосферу бесконечного абсурдного советского *праздника-бала* (демонстрации, гимны, призывы, лозунги). Ю. Шевчук создает очередную иллюзию, еще одно отражение в кривом зеркале реальности. Дело в том, что во время записи рок-композиции «Актриса Весна» музыканты группы «ДДТ» используют технический прием «ускорения» мелодии, что создает эффект мнимого повышения тональности. Это закономерно приводит к разрушению канонического, эталонного строя композиции и к нейтрализации конструктивного пафоса мажорного аккорда, открывающего музыкальный ряд.

Таким образом, становится понятно, что тональность музыкального произведения (рок-композиции) является мощным инструментом передачи внутренних, глубинных когнитивно-прагматических интенций личности Ю. Шевчука и особенности общей атмосферы времени, которое соткано из иллюзий, фантомов и миражей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Мазурки Шопена // Шопен, каким мы его слышим: Сб. науч. ст. М.: Музыка, 1970. С. 46-68.
2. *Бозина О.А.* Семантика тональности в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова. Автореф. дис. ...канд. искусств. Саратов, 2010. 26 с.
3. *Волкова П.С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). Автореф. дис. ... д-ра искусств. Саратов, 2009. 46 с.
4. *Гавриков В.А.* Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. 634 с.
5. *Галеев Б.М., Ванечкина И.Л.* «Цветной слух» и «теория аффектов»: на примере изучения семантики тональностей // Языки науки – языки искусства. Сб. науч. тр. М.: Прогресс – Традиция, 2000. С. 139–143.

ISSN 2227-6165

6. *Гусева А.В.* О семантике тональности и тональном развитии в музыке на основе теории П. Флоренского о пространстве и времени в искусстве // [Электронный ресурс] / http://harmonyspb.ucoz.ru/publ/nauchye_stati/. (Дата обращения: 10.08.15).
7. *Иванов Д.И.* Специфика музыкального компонента синтетической языковой личности в контексте рок-культуры (на примере инструментальной композиции группы «Наутилус Помпилиус» «Три хита» // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2013. Вып. 14. С. 49–53.
8. *Иванов Д.И.* Инструментальная база рок-композиции как способ активизации системы русских национальных концептуальных кодов в структуре синтетической языковой личности // Вестник Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова. Кострома, 2014. № 4. С. 226–229.
9. *Казанцева Л.П.* Семантика тональности: вопросы методологии исследования // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: Сб. науч. ст. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2006. С. 347–365.
10. *Паисов Ю.* Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М.: Советский композитор, 1977. 389 с.
11. *Свиридов С.В.* Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь: ТвГУ, 2002. Вып. 6. С. 5-32.
12. *Смирнов М.А.* Эмоциональный мир музыки. М.: Музыка, 1989. 318 с.
13. *Соколов А.С.* Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 141 с.
14. *Тараева Г.Р.* Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации. Дис. ... д-ра искусств. Ростов-на-Дону, 2013. 380 с.
15. *Эйнштейн А.* Моцарт: Личность. Творчество. М.: Музыка, 1977. 450 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Mazurki Shopena in *Shopen, kakim my ego slyshim* [Mazurkas by Chopin in Chopin As We Hear Him]: a collection of papers. Moscow, Muzyka, 1970. P. 46-68.
2. Bozina O. A. *Semantic tonal'nosti v opernom tvorchestve N.A. Rimskogo-Korsakova.* [Tonality Semantics in the Opera Works by N.A. Rimsky-Korsakov]. PhD Thesis abstract. Saratov, 2010. 26 p.
3. Volkova P. S. *Reinterpretacija hudozhestvennogo teksta (na materiale iskusstva XX veka).* [Reinterpretation of a Literary Text (On the basis of the 20th century art)]. Dr. Habil. Thesis abstract. Saratov, 2009. 46 p.
4. Gavrikov V. A. *Russkaja pesennaja pojezija XX veka kak tekst.* [Russian 20th Century Song Poetry as Text]. Brjansk, "Brjanskoe SRP VOG" Ltd. Publ., 2011. 634 p.
5. Galeev B.M., Vanechkina I.L. "Cvetnoj sluh" I "teorija affektov": na primere izuchenija semantiki tonal'nostej ["Colour Listening" and "The Affects Theory" Examplified by Study of Tonalities Semantics] in *Yazyki nauki – yazyki iskusstva* [Languages of Science – Languages of Art]. A collection of papers. Moscow, Progress – Tradicija, 2000. PP. 139–143.
6. Guseva A. V. *O semantike tonal'nosti i tonal'nom razvitii v muzyke na osnove teorii P. Florenskogo o prostranstve i vremeni v iskusstve* [On Tonality Semantics and Tonal Development in Music on the Basis of P. Florensky's Theory of Space and Time in Art] [Electronic resource] http://harmonyspb.ucoz.ru/publ /nauchye_stati/. (accessed: 10.08.15).
7. Ivanov D. I. Specifika muzykal'nogo komponenta sinteticheskoj jazykovoj lichnosti v kontekste rok-kul'tury (na primere instrumental'noj kompozicii gruppy "Nautilus Pompilius" "Tri hita") in *Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst:* [Specific Features of The Music Component of Synthetic Lingual Personality in The Context of Rock Culture (Through The Example of The Instrumental Track Three Hits by The Nautilus Pompilius Group) in Russian Rock Poetry: Text and Context]: a collection of papers. Ekaterinburg; Tver', 2013. Vol. 14. P. 49–53.
8. Ivanov D. I. Instrumental'naja baza rok-kompozicii kak sposob aktivizacii sistemy russkih nacional'nyh konceptual'nyh kodov v strukture sinteticheskoj jazykovoj lichnosti [The Instrumental Basis of A Rock Song As A Means of Activating The System of Russian National Conceptual Codes in The Structure of Synthetic Lingual Personality] in *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N.A. Nekrasova* [Bulletin of Kostroma State University named after N. A. Nekrasov]. Kostroma, 2014. No. 4. P. 226–229.
9. Kazantseva L. P. Semantika tonal'nosti: voprosy metodologii issledovanija [Tonality Semantics: Issues of Study Methods] in *Muzykal'noe soderzhanie: sovremennaja nauchnaja interpretacija* [Musical Contents: Contemporary Scientific Interpretation]: A collection of papers. Rostov-on-Don: Izd-vo RGK im. S.V. Rahmaninova, 2006. PP. 347–365.
10. Paisov Yu. *Politonal'nost' v tvorchestve sovetskih i zarubezhnyh kompozitorov XX veka.* [Polytonality in Works of 20th Century Soviet and Foreign Composers]. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1977. 389 p.

11. Sviridov S. V. Rok-iskusstvo i problema sinteticheskogo teksta [Rock Art and The Issue of Synthetic Text] in *Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context]. Tver': TvGU, 2002. Vol. 6. P. 5-32.
12. Smirnov M. A. *Jemocional'nyj mir muzyki.* [Emotional World of Music]. Moscow, Muzyka, 1989. 318 p.
13. Sokolov A. S. *Vvedenie v muzykal'nuju kompoziciju XX veka.* [Introduction into The 20th Century Musical Composition]. Moscow, Editions in humanities VLADOS, 2004. 141 p.
14. Taraeva G. R. *Semantika muzykal'nogo jazyka: konvencii, tradicii, interpretacii.* [Semantics of Music Language: Conventions, Traditions, Interpretations]. Dr. Habil. Thesis. Rostov-on-Don, 2013. 380 p.
15. Einstein A. *Mocart: Lichnost'. Tvorchestvo* [Mozart: His Character, His Work]. Moscow, Muzyka, 1977. 450 p.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

О.В. Синеокий
кандидат юридических наук, доцент,
соискатель докторской степени по искусствоведению при кафедре истории музыки
Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова
olegwsineoky@rambler.ru

БАЛКАНСКИЙ РОК В ИСТОРИКО-МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ (НА ПРИМЕРЕ СИСТЕМЫ ЗВУКОЗАПИСИ В ЮГОСЛАВИИ)

В статье история рок-музыки в Югославии раскрывается в контексте развития системы звукозаписи в период с 1960 по начало 1990-х гг. Автор раскрывает особенности в развитии национальной рок-музыки на примере выпуска фонографической продукции различными лейблами. Автором предложено понимание звукозаписи балканского (югославского) и западного рока во времена социализма как сложного кластера социальных коммуникаций, где были сформированы устойчивые правила и действовали специфические принципы.

Ключевые слова: рок, музыка, звукозапись, альбом, лейбл, фирма

In the article the history of rock music in Yugoslavia revealed in the context of the development of sound recordings from 1960 to the early 1990s. The author reveals the peculiarities of the development of the national rock music as an example the issue of the phonographic different product labels. The author asked to record the understanding of the Balkan (Yugoslavia) and Western rock in times of socialism as a complex cluster of social communications, which were formed by stable rules and acted specific principles.

Keywords: Rock, Music, Sound Recording, Album, Label, Firm

После крушения «социалистического содружества» и смены общественного строя в восточноевропейских странах, а затем и распада СССР, прошла четверть века. В последнее время происходит переоценка многих явлений в недавнем культурном прошлом, модифицируются подходы к пониманию ряда его узловых моментов, в том числе и изменяются границы осмысления такого феномена, как «рок». В странах Восточной Европы именно рок стал не только музыкальным символом, но и звуковым фоном целого поколения 1960-1980-х гг., а также центром особой коммуникационной системы, имеющей существенные различия как с западными формами, так и с советским вариантом (в меньшей степени).

Восточно-европейская молодежь 1960–1980-х гг. рок-музыкой защищала свою идентичность, над которой постоянно давлела угроза тоталитарной унификации по «советскому образцу». В условиях вынужденной полуизоляции от мирового пути развития рок-музыки, музыканты из соцлагеря генерировали собственные новаторские идеи. И хотя эти творения в некоторых второстепенных вопросах уступали западным (прежде всего, по качеству «живого» звука и студийных записей), но все равно оставались самобытными и социально затребованными[1].

С начала 1990-х гг., на постсоциалистическом пространстве создается новая модель культурной политики с полной коммерциализацией музыкальной индустрии, однако данный путь оказался еще более плотно закрытым, нежели во времена т.н. «железного занавеса»: в западном шоу-бизнесе т.н. «демократы» (так во времена СССР многие неофициально называли рок-музыкантов из стран «народной демократии») со своими музыкальными сокровищами оказались особо не нужны. Поэтому одним из последних трендов в странах бывшего соцлагеря стала ощутима ностальгия по рок-музыке и исполнителям из эпохи «советской культурной оккупации», которая, в частности, на территории бывшей Югославии получила название «югоностальгия – юго-рок» (ex-YU-Rock).

© Синеокий О.В., 2015

[1] См.: *Гаевский А.Ю.* Рок Восточной Европы. Энциклопедический справочник / А.Ю. Гаевский. Выпуск 1. М. : ИП Галин А.В., 2009. 432 с.

ISSN 2227-6165

В целом же в отечественном научном знании рок-музыка как особое явление современной жизни и искусства выступала предметом исследования достаточно разных гуманитарных наук, но рассматривалась, чаще всего, с позиций культурологии (Л.Л. Васильева, А.С. Запесоцкий, Е.В.Касьянова, М.С. Цапко и др.) и музыкознания (А.С. Козлов, В.Н. Сыров, А.М. Цукер, Е.А. Савицкая, И.А. Чижова, Е.В. Мякотин и др.). Также достаточно глубоко рок-музыка изучена зарубежными – преимущественно, западно-европейскими и американскими авторами (R. Aquila, L. Bregitzer, R. Buskin, M. Chanan, R. Christgau, E. Daniel, C. Denis Mee, M. Clark, L. Crampton, D. Rees, D. Marsh, F. Rumsey, D. Suisman, P. Wikström, F. Wonneberg, E. Weisbard и др.).

Восточно-европейские исследователи в своих уникальных и весьма познавательных трудах по данной проблематике все же ограничивались «региональностью», как правило, не выходя за пределы отдельных стран – существовавших ранее, либо существующих сегодня. Так, из книг, посвященных звукозаписи рок-музыки в странах Восточной Европы, можно назвать исследования таких авторов из Восточной Европы как: болгарских (П. Гофман, Г. Гълов, Й. Рупчев, Р. Стателова, Ч. Чендов и др.), венгерских (A. Szemere, M. Sági и др.), сербских (D. Antonić, D. Djokic, D. Štrbac, P. Janjatović, B. Mijatović, V. Stanojević и др.), немецких (R. Bratfisch, M. Brüll, B. Meyer-Rähnitz, M. Rauhut, P. Wicke, F. Wonneberg и др.), польских (A. Zamoyski, W. Królikowski, L. Gnoiński, J. Sadłowski, M. Ćwikła, G. Michalski, M. Majewski, A. Stankeiwicz, и др.), румынских (C. Fotea, D. Ionescu, C. Preda Ionescu и др.), чешских и словацких (M. Balák, O. Konrád, L. Mokrý, A. Opekar, M. Remešová, J. Vondrák, F. Frešo, J. Fukač и др.).

Нетрудно убедиться, что каждый из указанных авторов рассказывал об особенностях своей, условно говоря, «национальной рок-музыки», проводя все сравнения исключительно с западно-европейскими и/или американскими стандартами в данной области музыкального искусства.

Предметом данной публикации, актуальность которой очевидна, является история развития балканской рок-музыки в Югославии как единой системы коммуникаций.

Цель статьи – фактологически заполнить образовавшееся «белое пятно» в истории музыки XX столетия. Сразу заметим, что «рок» и «рок-музыка» нами понимаются и используются как несомненно близкие, родственные понятия, но отнюдь не тождественные: скорее, в соотношении – целое (социальное явление) и часть (музыкальная составляющая).

Также уточним и нашу структурную интерпретацию еще одного базового термина – «поп-музыка», компонентами которой являются «рок-музыка» и «диско-музыка». Термин «бит-музыка» применяется к периоду начало-середина 1960-х гг. Данные вопросы остаются дискуссионными в науке, но их предметное обсуждение выходит за рамки данной статьи, поэтому примем указанные соотношения как аксиому для недвусмысленного восприятия исследовательского материала.

Рынок музыкальных записей Югославии был меньше подвержен государственному контролю, чем в других странах социализма. Югославский рок относительно свободно развивался, что по музыкальному диапазону и техническому уровню его уверенно приближало к западным стандартам в данной сфере шоу-бизнеса. «Jugoton» – крупнейшая государственная звукозаписывающая и издательская компания, а также сеть музыкальных магазинов, основанная 10 июля 1947 г. на территории национализированного загребского завода «Elektroton» – сегодня является важной частью культуры и одним из элементов *югоностальгии*.

На «Юготоне» активно записывалось большинство бит-, рок-, поп- и диско-групп из всех субъектов СФРЮ. В 1961 г. созданы первые югославские биг-бит-группы – SILUETE, BEZIMENI, SJENE, ISKRE, ELEKTRONI и DUBROVAČKI TRUBADURI (лидер – Đelo Jusić). В 1962 г. были основаны INDEXI, MLADI, KRISTALI, а также два хорватских проекта (в Загребе и Сплите) с одинаковым названием DELFINI. В следующем году в Загребе создается бит-группа ROBOTI, а в Белграде – ритм-н-блюзовый проект ELIPSE. В 1964 г. бит-группа ISKRE записывает на главной югославской фирме грамзаписи «Jugoton» свой первый сингл под названием «Ukraina» (Украина). В 1965 г. в Загребе студентами католического университета создана бит-группа ŽETEOCI.

ISSN 2227-6165

В 1966 г. на белградской музыкальной сцене появились DŽENTLMENI. В 1968 г. состоялись концертные выступления одной из первых белградских групп в стиле «прог-рок» DOGOVOR IZ 1804. В 1968 г. бывший клавишник ИНДЕКСОВ Kornelije Kovač создал фьюжн-группу KORNI GRUPA (известную как THE KORNELYANS, проект имел два названия).

В 1970 г. Драго Диклич (Drago Diklić) создал хорватский лейбл «Alta», ориентированный прежде всего на выпуск фонограмм молодых поп- и рок-исполнителей, которые выступали на музыкальных фестивалях.

В целом, 1970-ые отмечаются развитием в Югославии практически всех направлений рок-музыки. В этот период югославская публика предпочитала так называемый «стадионный рок» с ориентацией на массовые выступления. В этой связи нужно отметить такие группы, как YU GRUPA, TIME, SMAK, PARNI VALJAK, ATOMSKO SKLONIŠTE, LEB I SOL, TEŠKA INDUSTRIJA и GALIJA. В 1970 г. в Белграде создана YU GRUPA, ставшая настоящим рок-символом единой федеративной Югославии. В 1971 г. состоялся первый концерт группы BUMERANG, в репертуаре которой были широко представлены хиты GRAND FUNK RAILROAD, FREE и THE ROLLING STONES. В этом же году в сербском городке Крагуевац была создана рок-группа SMAK в составе Laza Ristovski, Slobodan Stojanović «Кера», Radomir Mihajlović «Točak», Zoran Milanović и Boris Aranđelović.

В 1972 г. основаны знаковые рок-проекты POP MAŠINA и S VREMENA NA VREME. В 1974 г. на югославской рок-сцене происходит следующее: KORNI GRUPA признана «группой года»; первый состав ZLATNI PRSTI начал концертную деятельность; образован белградский рок-проект TAKO; INDEXI записывают свою лучшую пластинку с музыкальными ориентирами на JETHRO TULL, в Загребе создана рок-группа DRUGI NAČIN, а в Сараево – TEŠKA INDUSTRIJA и BIJELO DUGME (с первым харизматичным фронтменом – певцом Željko Bebek).

В 1973 г. на фирме «Diskoton» (полное название «Diskoton production of Cds, Sarajevo», основана в 1972 г.) рок-группа INDEXI записывает сингл – **Jedina Moja//I Tvoje Će Proći**. Следует заметить, что политика фирмы «Дискотон» часто ассоциируется с одним из самых больших промахов в истории югославского музыкального бизнеса. Это связано с тем, что музыкальный издатель Slobodan Vujović в 1974 г. не захотел реализовывать первый сингл рок-группы BIJELO DUGME – **Top//Ove Noći Ću Naći Blues**, записанный при активном участии гитариста Исмета Арнауталича (стаоявшего, кстати, у истоков ИНДЕКСОВ). В результате отказа со стороны «Дискотона» BIJELO DUGME подписали контракт на 5 лет с «Юготоном». В результате фонографическая продукция БЕЛОЙ ПУГОВИЦЫ, изданная под маркой «Юготона», побила все рекорды продаж во всем балканском регионе. В 1970–80-х гг. под торговой маркой «Дискотон» было выпущено множество записей многих югославских поп- и рок-музыкантов, в числе которых AMAJLIJA, AMBASADORI, Bajaga i INSTRUKTORI, BELE VIŠNJE, BIJELO DUGME, Đorđe Balašević, Goran Bregović, Zdravko Čolić, Arsen Dedić, DIVLJE JAGODE, INDEXI, JUGOSLOVENI, Seid Memić, Jadranka Stojaković, Miladin Šobić, Neda Ukraden, Milić Vukašinović, ZABRANJENO PUŠENJE и др.

Осенью 1971 г. в Сараево был создан бит-ансамбль под названием JUTRO, первым синглом которого стал «Kad Bi Bio Bijelo Dugme» («Если бы я был белой пуговицей»). Сначала данный сингл был намерен выпустить «Diskoton», но в результате переговоров грампластинку издал более престижный к тому времени «Юготон». Одной из первых проблем, связанных с авторским правом, было то, что к тому времени в Любляне уже была одна группа под названием JUTRO. Поэтому, с середины 1973 г. сараевское JUTRO фактически было вынуждено трансформироваться в BIJELO DUGME[2]. Отсюда официальным днем рождения BIJELO DUGME считают 1 января 1974 г. Популярность группы в Югославии была настолько большой, что возникли социальные предпосылки для формирования особого балканского феномена «дугмемании» (по аналогии с «битломанией» или чехословацкой «эланоманией», возникшей чуть позже). И хотя регионально BIJELO DUGME формально представляют рок-сцену Боснии и Герцеговины, именно этот проект чаще всего рассматривают как популярнейшую группу бывшей большой Югославии – наиболее

[2] *Misirlić A.* Bijelo Dugme. Sarajevo : Prosperitet, 2005. 159 p.

ISSN 2227-6165

яркое явление на югославской рок-сцене[3].

В 1971 г. на фирме «PGP RTB» («Produkcija Gramofonskih Ploča – Radio-Televizije Beograd», создана в 1958 г.) издан первый сингл белградской бит-группы AKVARELI под названием «Pustinja». В 1972 г. выходят дебютные одноименные пластинки групп TIME (лейбл «Jugoton») и KORNI GRUPA (лейбл «PGP RTB»), которые со временем становятся эталонами югославской записи рок-музыки. В 1975 г. авангардной прог-группой BULDOŽER на фирме «PGP RTB» выпущен свой шокирующий дебютный альбом **Pljuni Istini U Oči**, что сразу же привело к резко негативным отзывам со стороны представителей власти. В 1976 г. под маркой «PGP RTB» издается первый долгоиграющий диск фьюжн-рок-группы SEPTEMBER (в сербской версии – SEPTEMBAR) под названием **Zadnja Avantura**. В 1978 г. LEB I SOL выпускают на «PGP RTB» свой первый альбом, который некоторые специалисты причисляют к одним из лучших в югославской рок-музыке. За годы своей деятельности компания «PGP RTB» выпускала пластинки преимущественно сербских артистов, в числе которых RIBLJA ČORBA, SMAK, YU GRUPA, GORDI, GENERACIJA 5, S VREMENA NA VREME, VAN GOGH и др., а также был выпущен ряд альбомов зарубежных поп- и рок-артистов. В 1979 г. лейбл «PGP-RTB» выпустил альбом **Kost U Grlu** группы RIBLJA ČORBA, и в этом же году группа KOZMETIKA на «ZKP RTLJ» записывает одноименную пластинку – со временем оба альбома вошли в 100 лучших пластинок поп- и рок-музыки Югославии.

На фирме «ZKP RTLJ/ZKP RTVS» («Založba kaset in plošč RTV Ljubljana» или «Založba kaset in plošč Radiotelevizije Ljubljana», основана в 1974 г.), которая не имела общефедерального значения в бывшей Югославии, записывались не только словенские исполнители. Среди записей рок-музыки этой компании можно найти альбомы сербской группы EKV, боснийской VATRENI POLJUBAC и хорватской ATOMSKO SKLONIŠTE и др. Компания «ZKP RTLJ» также выпускала по лицензии альбомы западных рок-групп, исполнителей пост-панка, «новой волны», синтезаторного рока и электроники.

В 1972 г. под лейблом «Beograd Disk» (основан в 1968 г.) вышел дебютный сингл группы JUTRO – **Ostajem Tebi (VŠS'72)//Sad Te Vidim** (1972), которая со временем станет BIJELO DUGME – классикой югославской рок-музыки. Одним из первых национальных музыкальных продуктов реорганизованного лейбла «Jugodisk» как правопреемника фирмы «Beograd Disk» стал диск ROK MAŠINA – **Rok Mašina** (1981).

Под маркой «Sarajevo Disk» (основана в 1978 г.) небольшими тиражами (максимальный – 50 000 копий) до 1989 гг. выпускалась виниловая и кассетная продукция, преимущественно с записями югославских поп- и фолк-артистов. Изредка выходили и рок-релизы (в частности, в 1984 г. диск **Ponovo Sa Vama** группы TEŠKA INDUSTRIJA и в 1989 г. магнитофонная кассета TIFA – **No. 1**).

Под маркой «Suzy» («Suzy produkcija gramofonskih ploča», основана в 1972 г.) активно выпускались зарубежные поп- и рок-альбомы. Одними из первых пластинок, изданных по лицензии западных фирм звукозаписи, стали синглы ALICE COOPER – **School's Out**, REDBONE – **Fais-Do//Already Here**, MOTT THE HOOPLE – **All The Way From Memphis**, выпущенные в Югославии в 1973 г. А из полноценных альбомов одними из первых стали пластинки THE ROLLING STONES – **Goat's Head Soup** и одноименный альбом группы FOGHAT, что вышел в том же 1973 г. С 1980 г. лицензионные пластинки, издававшиеся под маркой «Suzi», стали еще более качественными, а по своему внешнему виду были полной копией фирменных дисков. Единственым визуальным отличием от оригинальной продукции западных лейблов на югославских конвертах присутствовал маленький логотип «Suzi». В 1981 г. издан дебютный диск **Hey, Vi** хорватской хэви-метал-группы ŽUTA MINUTA.

На технологической базе «Suzi» изготовлялись также виниловые диски, выпускавшиеся торговой маркой «Helidon» (TGP Helidon/Tovarna gramofonskih plošč Helidon). Последний

[3] *Djokic D.* Ex-Yu rock / Dejan Djokic // Open Democracy. 6 August 2002. URL: www.opendemocracy.net/arts-festival/article_546.jsp.

ISSN 2227-6165

действовал на музыкальном рынке СФРЮ с 1971 г., но не имел статуса полноценного рекорд-лейбла.

Хард-рок на югославской сцене 1970-х – начала 1980-х гг. был представлен такими группами, как RIBLJA ČORBA, GORDI, DIVLJE JAGODE, GENERACIJA 5, ROK MAŠINA, KERBER, GRIVA и некоторыми другими. Одним из лучших хард-роковых альбомов в истории не только югославской популярной музыки, но и мирового рока в целом (!), можно считать единственный диск югославской группы FIRE (под таким в общем-то стандартным для рока названием в разное время встречалось еще несколько групп) **Could You Understand Me**, песни к которому записаны на английском и сербско-хорватском языках. Альбом записан в сентябре 1973 г. на «Theelen Studio, Venray» и выпущен в Голландии. Справочной информации по истории этой группы практически нет. В процессе исследования удалось установить оригинальный состав югославского FIRE: Jura Havidić (лидер и ритм-гитара, вокал), Miljenko Balić (бас-гитара) и Emil Vugrinec (ударные, вокал). Детали данной записи окружены мифами, легендами и слухами.

Одной из первых групп Словении считается JUTRO, созданная в 1970 г. в Любляне. Сначала коллектив играл стандартный буги-рок, но к середины 1970-х гг. музыканты сосредоточились на исполнении кавер-версий классических музыкальных произведений в духе голландских EKSEPTION, а с 1978 г. стиль изменился в пользу джаз-рока. Единственный долгоиграющий диск **Dobro Jutro** был записаный группой на лейбле «RTV Ljubljana» в 1980 г. В 1975 г. была создана группа BULDOZER из Словении. Из-за самобытной смеси экспериментального, альтернативного и авангардного стилей, многие считают эту группу основателем прогрессивной музыки в Югославии, что в некотором роде является преувеличением. В 1976 г. основана македонская группа LEB I SOL, стилистически ориентированная на прогрессивный джаз-рок с этническими элементами. В 1977 г. был создан словенский рок-проект PANKRTI (основатели – Gregor Tomc и Peter Lovšin), ставший фактически первой панк-рок-группой за «железным занавесом». В этот же год произошли такие события: в Сараево основан коллектив VATRENI POLJUBAC, ориентированный на классический рок; в Загребе создана AZRA; в Пуле – хард-роковый коллектив ATOMSKO SKLONIŠTE, в городе Бихач – DIVLJE JAGODE, первые музыкальные работы которой записаны под ощутимым влиянием DEEP PURPLE и BLACK SABBATH. В 1978 г. родился еще один словенский прог-рок-проект – NA LEPEM PRIJAZNI, которому удалось в 1981 г. выпустить под маркой «Helidon» свой единственный альбом. В 1978 г. в Загребе создан поп-рок-ансамбль SREBRNA KRILA (основатель и вокалист Vlado Kalember). В этот же год в хорватском городке Риека начала играть группа «новой волны» TERMITI, а Bora Đorđević создает рок-группу RIBLJA ČORBA. В 1980 г. в городе Нови-Сад образована группа ČISTA PROZA, а также основаны группы новой жанровой стилистики – BEOGRAD («синти-поп»), ELEKTRIČNI ORGAZAM («пост-панк»), IDOLI («новая волна») и FLEKE («пауер-поп»). В этом же году POP MAŠINA реформировалась в ROK MAŠINA, а AZRA записывают одну из своих лучших пластинок[4].

В 1976 г. в Белграде была официально основана студия звукозаписи электронной музыки «Elektronsko studija Radio-Beograda». В 1977 г. выпущена первая продукция студии нового типа – LP **Elektronski Studio Radio Beograda**. Эта пластинка представляет собой компиляцию композиций различных экспериментальных исполнителей. В 1979 г. была образована первая в Белграде официальная частная студия звукозаписи «Druga maca» (Other cat), владельцем, звукорежиссером и продюсером которой был Enco Lesić, ранее работавший с группой INDEXI. Первые записи на этой студии были сделаны в 1980 г. для трех групп – IDOLI, ELEKTRIČNI ORGAZAM и ŠARLO AKROBATA. Лучшие треки указанных выше музыкальных коллективов вошли в сплит-компиляцию LP **Paket aranžman** («Пакет соглашений»), выпущенную на основании записей студии «Druga maca» лейблом «Jugoton» в феврале 1981 г. Указанная студия просуществовала до 1988 г. Кроме того, в числе первых была и студия «MS» (создана в 1980 г.), принадлежавшая звукорежиссеру Veselin Maldaner и автору популярных песен Tugomir Vidanović. Владельцами третьей студии звукозаписи «Kazablanka» (создана в 1984 г.) были бас-гитарист группы RIBLJA ČORBA Miša Aleksić и гитарист

[4] *Јањатовић П.* Yu Rock Enciklopedija : 1960–2006. 2. Dopunjeno izd. Beograd : Čigoja štampa, 2007. pp. 267-268.

ISSN 2227-6165

Dadi Stojanović. И, наконец, четвертая частная студия звукозаписи «Cepelin» (создана в 1985 г.) принадлежала певцу и гитаристу Srđan Marjanović.

В 1978 г. «Jugoton» выпустил альбом **No.1** рок-группы DEMONI из хорватского городка Čakovec. В 1981 г. фирмой «Jugoton» был выпущен дебютный LP **Tango Bango** хорватской рок-группы AERODROM. В 1982 г. вышел диск **Odbrana I Poslednji Dani** рок-группы IDOLI, который до сих пор считается одним из наилучших в истории югославской рок-музыки. Самый большой успех «Юготону» принесла рок-группа BIJELO DUGME, которая остается рекордсменом по количеству проданных пластинок.

Развитие сербского блюз-рока в 1970–80-е гг. связано с группами CRNI BISERI, DALTONI, ELIPSE, POINT BLANK, BLUES TRIO и ZONAB. Один из наибюолее ярких панк-рок-проектов Сербии – RADNIČKA KONTROLA (лидер Zoran Kostić «Cane») действовал в 1979–1981 гг.

Музыкальная субкультура Словении 1980-х гг. ассоциируется с панк-роком. Это, прежде всего, такие группы и исполнители, как PANKRTI, NIET, LUBLANSKI PSI, ČAO PIČKE, VIA OFENZIVA, TOŽIBABE, OTROCI SOCIALIZM, LAČNI FRANZ, DEVIL DOLL, ŠANK ROCK, BIG FOOT MAMA, ZAKLONIŠČE PREPEVA, SIDDHARTHA, NAIO SSAION, наиболее успешным из которых считают авангардно-индустриальный проект LAIBACH. С 1981 по 1986 гг. в Любляне (Словения) активно функционировал панк-рок-ансамбль OTROCI SOCIALIZMA. В 1982 г. был создан один из наиболее успешных музыкальных коллективов Югославии – EKATARINA VELIKA (EKV).

В 1983 г. состоялись первые выступления групп BAJAGA I INSTRUKTORI и PSIHOMODO POP, а также появилась словенская синти-поп-группа VIDEOSEX во главе с певицей Аней Рупель (Anja Rupel). В 1986 г. основана первая белградская группа альтернативного рока – VAN GOGH. С 1986 по 1989 гг. на югославской музыкальной поп-сцене активно выступала белградская группа JUGOSLOVENI (основатель Zoran Paunović – бывший участник MAGIČNO OKO). В 1988 г. основана македонская поп-рок-группа с соответствующим названием – ALEKSANDAR MAKEDONSKI. В этом же году на студии «Studio M» загребский ансамбль DEE DEE MELLOW записывает «живьем» альбом с соответствующим названием **Live** (1988).

С 1987 г. в Белграде начала работу студия звукозаписи «Audio Klub Centar», которая в 1993 г. изменяет название на «Hi-Fi Centar» и получает официальный статус полноценного рекорд-лейбла. В течение 1990-х гг. под этим брендом выходили диски рок-групп BIJELO DUGME, PARNI VALJAK, PRLJAVO KAZALIŠTE, YU GRUPA и др.

В начале 1980-х гг. британский музыкальный журнал «New Musical Express» опубликовал рецензию на дебютный альбом белградской пост-панк-группы ELEKTRIČNI ORGAZAM, которая играла «психотропный рок», используя электроорганы с отрывистой манерой исполнения песен. Тогда эта группа вместе с IDOLI и ŠARLO AKROBATA стали изюминками музыкального Белграда. Еще одной заметной единицей белградской панк-сцены с 1982 г. была группа PARTIBREJKERS.

Под маркой сербской фирмы «Komuna» («Komuna-International mešovito preduzeće za unutrašnju i spoljnu trgovinu d.o.o. Beograd») с 1985 г. также издавалась фонографическая продукция в стиле «рок», среди которой можно назвать ULICA OD MESECA – **Ulica Od Meseca** (1987), Zdravko Čolić – **Da Ti Kažem Šta Mi Je** (1990), VESNA ZMIJANAC – **Svatovi** (1990), MAGAZIN – **Da Mi Te Zaljubit U Mene** (1991), DŽEJ – **Ko Se S' Nama Druži** (1991), PILOTI – **Zaboravljeni** (1993) и др.

В 1960-х – начале 1970-х гг. албанский фрагмент получает дополнительное развитие в югославской рок-музыке. Первая известная албанская рок-группа BLUE STAR была образована в 1964 г. в Приштине (Косово). Позднее коллектив был переименован на MODESTËT. Уже тогда существовал некий незримый водораздел между сербскими и албанскими рок-группами. Хотя некоторые из таких групп, как, например, MAK или FAN, были би-этническими, поскольку складывались из албанских и сербских музыкантов. В 1980-е гг. Приштина стал мощнейшим центром развития албанской рок-музыки. Среди фаворитов можно назвать GJURMËT (основан в 1981 г.). В основу данного направления был положен симбиоз рока с городской музыкой («muzike qytetare»).

ISSN 2227-6165

Можно назвать и другие известные группы албанского рока – ILIRËT, 403, TELEX (не путать с одноименным франкоязычным бельгийским диско-проектом, который существовал в этот же период), SELEKSIONI 039, MINATORI и MENKIS. В 1980-ые гг. наиболее заметной приштинской панк-группой стала LINDJA с ее ведущим музыкантом, лидер-гитаристом Luan Osmani[5].

В начале 1990-х гг. появились рок-группы и отдельные исполнители, игравшие, в основном, в Косово – TROJA, DARDAN SHKRELI и ELITA 5, хотя корни последней ведут в Македонию, где одной из первых бит-групп была BEZIMENI, записывавшая с 1964 по 1968 гг. свои песни для «Radio Skopje». Однако на пластинках записи этого коллектива так никогда и не были изданы. К началу 1990-х гг. форвардом албанской рок-сцены в Югославии считают панк-группу BLLA BLLA BLLA (основана в 1989 г.).

В самом начале 1990-х гг. на севере Сербии, в городе Кикинда, создан лейбл «Fivet», основателем которого был Raka Đokić. Продукция этой фирмы в первые годы представляла собой кассеты с записью (DRAGANA, BEKI, MANDA, RUŽ, Zlata Petrović, Lepa Brena и др.).

Сегодня в архивах «Croatia Records» (с 1991 г. правопреемник «Юготона») насчитывается около 70 тысяч записей песен музыкантов и групп бывшей Югославии. «Croatia Records» активно занимается переизданием музыльного наследия Югославии на CD/DVD. Переиздаются как полноценные копии альбомов югославских рок-групп, работавших в 1960-1980-е гг., так и подбираются новые компиляции хитов и ранее недоступных музыкальных раритетов («Zvuk Osamdesetih: Pop Rock Hitovi», «Kad Je Rock Bio Mlad», «Mala Antologija Hrvatskog Rocka (1963-1997)», «YU Rock Retrospektiva» и т.п.).

М. Великоня считает, что югославская популярная культура – и вместе с ней югославский поп и рок – это было то самое югославское, самое подлинное, что образовалось в этой сложной стране за десятилетия ее существования[6]. «Если Югославия действительно жива и где-то существует до сих пор, то только на югославской музыкальной сцене!»[7].

При подготовке данной публикации проанализирована информация о 270 рок-группах от начала 1960-х до начала 1990-х гг. из всех субъектов бывшей единой Югославии, что составило более 35% от общего количества музыкальных коллективов («поп», «рок» и «диско») из бывших соцстран.

Югославскими производителями грампластинок выпускался музыкальный материал западных рок-групп «высшего эшелона». В качестве примеров можно выборочно назвать некоторые пластинки. Так, в 1973 г. белградская фирма «PGP RTB» выпустила долгоиграющую пластинку Sladest группы SLADE (оригинальный издатель – «Polydor»). В том же году с разницей буквально в несколько месяцев от дня выхода альбома в свет от оригинальных фирм-производителей Harvest/EMI лейблом «Jugoton» выпущен альбом **The Dark Side Of The Moon** группы PINK FLOYD, который сам по себе является одним из наиболее революционных событий в истории звукозаписи рока. В 1974 г. на том же «Юготоне» (ровно через год после официального релиза диска на «Capitol Records») выпущен один из лучших рок-альбомов – **We're An American Band** «самой громкой в мире» американской группы GRAND FUNK. В июле 1980 г. (спустя 14 месяцев после официального релиза альбома на лейбле «Casablanca») под маркой словенской фирмы «RTV Ljubljana» выпущен знаковый «гигант» Dynasty еще одних американцев эпатажных хард-рокеров KISS. В 1980 г. упомянутой выше фирмой «PGP RTB» в Югославии выпущен диск **Heaven And Hell** (оригинальный издатель – «Vertigo») по сути основателей «хеви-метала» BLACK SABBATH – первый LP этой группы с Ронни Джеймсом Дио в качестве вокалиста. В 1981 г. «Юготон» выпускает **Come An' Get It** WHITESNAKE (оригинальный издатель – «Liberty»). Как видно из выборочного описания релизов, система югославской звукозаписи рок-музыки практически не отставала от западного ритма.

[5] *Antonić D.* YU 100 : [Najbolji albumi jugoslovenske rock i pop muzike] / Duško Antonić, Danilo Štrbac. Beograd : Cicero, 1998. p. 78.

[6] *Velikonja M.* Rock'n'Retro: New Yugoslavism in Contemporary Popular Music in Slovenia. Ljubljana : Sophia, 2013. p. 7.

[7] *Синеокий О.* Массовый рекординг: научно-популярная монография и иллюстрированный учебно-энциклопедический справочник / О. Синеокий ; [при участии В. Дрибущака, А. Галина, Д. Шульги, С. Рогожина, М. Великони]. К. : КНТ ; М. : ИП Галина Е.Г., 2015. с. 662-664.

ISSN 2227-6165

Наконец, завершая изложение материала, определим особенности и выделим некоторые различия в развитии национальной рок-музыки в странах Восточной Европы во времена социализма. К концу 1970-х гг. наиболее насыщенная палитра из всех бывших социалистических стран Восточной Европы жанра сформировалась в Югославии. Можно говорить о становлении и развитии в СФРЮ условных трех рок-школ:

– Белградской (DAH, ELEKTRIČNI ORGAZAM, KORNI GRUPA, OKTBAR 1864, PARTIBREJKERS, EKATARINA VELIKA, RIBLJA ČORBA, SMAK, VAN GOGH, POSLEDNJA IGRA LEPTIRA, PEKINŠKA PATKA, YU GRUPA и др.),

– Сараевской (BIJELO DUGME, DIVLJE JAGODE, ČRVENA JABUKA, INDEXI, TIFA, VATRENI POLJUBAC, TEŠKA INDUSTRIJA, KONGRES, GRUPA ROK, PRO ARTE и др.),

– Загребской (AERODROM, ATOMSKO SKLONIŠTE, AZRA, PRLJAVO KAZALIŠTE, PARNI VALJAK, PSIHOMODO POP, SREBRNA KRILA, ZLATNI AKORDI, VRIJEME I ZEMLJA, GRUPA 220 и др.).

Среди этого же кластера (европейские соцстраны) меньше всего ограничений и запретов, которые накладывались на рок, было в Югославии.

Отдельно следует отметить, что до середины 1980-х гг. действовали достаточно суровые ограничения на национальные проявления панк-рока, которые, несмотря на невысокое качество музыкального материала в данном поджанровом секторе, порой обретали весьма дерзкую форму. В целом же, в балканской рок-музыке фундаментом музыкального стиля «рок» был не национальный фольклор (как это было, скажем, в Англии), а как раз наоборот – освоение рок-н-ролльных стандартов побуждало восточно-европейских музыкантов обратить внимание на свой фольклор.

Инфраструктура грамзаписи в Югославии была наиболее разветвленной по сравнению с другими соцстранами (основные субъекты – «Jugoton»/«Croatia Records», «PGP-RTB»/«PGP RTS»/«Yugoslavia ROTB», «Suzy», «Založba kaset in plošč RTV Ljubljana»/«ZKP RTLJ», «Beograd Disk»/«Jugodisk», «Diskoton», «Menart Records»), в итоге достигнув 625 участников (включая студии звукозаписи), многие из которых функционируют и до сих пор.

В состав большинства фирм входили свои звукозаписывающие студии, но встречались студии, действовавшие автономно от главных компаний звукозаписи.

Базовые различия между лейблами в системе звукозаписи Югославии проходили по основным двум плоскостям – а) по коммуникационной инфраструктуре грамзаписи; б) по именным показателям фонографической продукции из числа зарубежных исполнителей в стиле «рок» и соответствующих поджанров, то есть музыкальному репертуару. Таким образом, можно сказать, что жанровое распределение фонопродукции между главными фирмами и сублейблами (филиалами) активно использовалось в формуле звукозаписывающей индустрии, порой уступая место условному территориально-региональному разделению.

Главным выводом является то, что на протяжении 1960-1980-х гг. югославский рок сформировался как специфическая музыкальная институция со своим особым местом в общей системе социальных коммуникаций, которая, с одной стороны, ощущала близость западной поп-культуры и впитывала в свои национальные музыкальные традиции современные (на то время) мировые революционные музыкальные тренды, а с другой – сама влияла на развитие рока, и прежде всего – в СССР и других соцстранах (особенно – в Болгарии). Последняя корреляция относительно дополнительного аспекта в развитии советского рока представляет научный интерес и может составить предмет исследований о проблемах заимствования и переработках советскими рок-исполнителями музыкальных новаций из арсенала югославского рока.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаевский, Андрей*. Рок Восточной Европы. Энциклопедический справочник / А.Ю. Гаевский. Выпуск 1. М. : ИП Галин А.В., 2009. 432 с.

ISSN 2227-6165

2. *Синеокий, Олег.* Массовый рекординг: научно-популярная монография и иллюстрированный учебно-энциклопедический справочник / О. Синеокий ; [при участии В. Дрибущака, А. Галина, Д. Шульги, С. Рогожина, М. Великони]. К. : КНТ ; М. : ИП Галина Е.Г., 2015. 672 с.
3. *Antonić, Duško.* YU 100 : [Najbolji albumi jugoslovenske rock i pop muzike] / Duško Antonić, Danilo Štrbac. Beograd : Cicero, 1998. 104 p.
4. *Djokic, Dejan.* Ex-Yu rock / Dejan Djokic // Open Democracy. 6 August 2002. URL: www.opendemocracy.net/arts-festival/article_546.jsp.
5. *Janjatović, Petar.* Yu Rock Enciklopedija : 1960–2006. 2. Dopunjeno izd. Beograd : Čigoja štampa, 2007. 320 s.
6. *Misirlić, Amir.* Bijelo Dugme / Amir Misirlić. Sarajevo: Prosperitet, 2005. 159 p.
7. *Velikonja, Mitja.* Rock'n'Retro: New Yugoslavism in Contemporary Popular Music in Slovenia / Mitja Velikonja. Ljubljana: Sophia, 2013. 107, [14] p.

REFERENCES

1. Gaevskij, Andrej. *Rok Vostochnoj Evropy. Ehnciklopedicheskij Spravochnik* [Rock of Eastern Europe. Encyclopedic Handbook] ed. A. Yu. Gaevskij. Vol. 1. Moscow, Publisher Galin A.V., 2009. 432 s.
2. Sineokij, Oleg. *Massovyj Rekording. Nauchno-populyarnaya Monografiya i Illyustrirovannyj Uchebno-Ehnciklopedicheskij Spravochnik* [Mass Recording: Popular Scientific Research and Illustrated Educational-Encyclopedic Reference Book] ed. O. Sineokij, ed. assistants V. Dribushchak, A. Galin, D. Shulga, S. Rogozhin, M. Velikonja. Kyiv, KNT editors; Moscow: Publisher Galin E. G., 2015. 672 s.
3. Antonić, Duško. *YU 100: Najbolji albumi jugoslovenske rock i pop muzike* [100 Great Albums of Yugoslavian Rock and Pop] ed. Duško Antonić, Danilo Štrbac. Beograd : Cicero, 1998. 104 p.
4. Djokic, Dejan. 'Ex-Yu rock' in *Open Democracy*. 6 August 2002. URL: www.opendemocracy.net/arts-festival/article_546.jsp.
5. Janjatović, Petar. *Yu Rock Enciklopedija: 1960–2006*. 2. Dopunjeno izd. [Encyclopedia of the Yugoslavian Rock, 2 ed., augmented.] Beograd. Čigoja štampa, 2007. 320 s.
6. Misirlić, Amir. *Bijelo Dugme* [Rock band "White Button"]. Sarajevo, Prosperitet, 2005. 159 p.
7. Velikonja, Mitja. *Rock'n'Retro: New Yugoslavism in Contemporary Popular Music in Slovenia*. Sophia, 2013. 107, [14] p.

ART & CULT АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

О.С. Шпилько
искусствовед, независимый исследователь
olya.shpilko@gmail.com

О КОНЦЕПЦИЯХ «ПУСТОТЫ» И «ПОЛНОТЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ ИВА КЛЯЙНА И НОВЫХ РЕАЛИСТОВ

Произведения Ива Кляйна, одного из самых неоднозначных художников группы новых реалистов, многократно интерпретировались то с точки зрения неоавангардного характера его практики, то как предвестие концептуализма. Одним из ключей к таким трактовкам была репрезентация пустоты Кляйном, в частности, его выставка «Пустота» в Galerie Iris Clert 1958 года. В статье предпринимается пересмотр концепции пустоты в творчестве художника; и анализ ее в контексте искусства нового реализма и современной Кляйну художественной ситуации выявляет ее как самостоятельное явление, которое нужно освободить от начинающих закрепляться, но по своей сути поверхностных связей с «пустотными» традициями двадцатого века.

Ключевые слова: Ив Кляйн, неоавангард, новый реализм, полнота, пустота

Works of Yves Klein, one of the most ambiguous Nouveaux réalistes, have been interpreted a lot in terms of the neo-avant-garde character of his practice, or as precursor of the conceptual art. The clue was mostly in Klein's representation of the void, in particular, in the eponymous exhibition of his in Galerie Iris Clert in 1958. The article aims to reassess the concept of void in Klein's oeuvre. Its examination in the context of the Nouveau Réalisme and contemporary to Klein artistic situation reveals it as a totally self-contained phenomenon which should be released from already consolidating but essentially superficial links to the various "void" traditions of the twentieth century.

Keywords: Yves Klein, neo-avant-garde, Nouveau Réalisme, plentitude, void

I. Вступление

Не так давно наступивший двухтысячный год, закрыв вековую страницу в истории искусства, дал исследователям формальную возможность приступить к изучению двадцатого столетия не с тех зыбких позиций, когда они находились внутри изменчивого процесса, а с позиции извне. Выстроенные ими связи могли отныне получить неприкосновенный статус и прочно прикрепиться к большой истории искусства. Одним из главных предметов исследования стала пустота.

Пустота проявила себя в искусстве двадцатого века двумя способами.

Первый способ – пустота как концепция, которой обусловлено появление монохромной живописи и которая впервые претворилась в ряде монохромных супрематических квадратов Казимира Малевича. Несмотря на то, что словарь исторического авангарда понятие «пустоты» заменял понятием «нуля» (его употреблял в том числе и Малевич), мы предлагаем остановиться на термине «пустота». Обратившись к Хосе Ортега-и-Гассету, мы увидим, как уже в 1924 году философ использовал его для того, чтобы объяснить появление авангардной живописи. В своей статье «О точке зрения в искусстве» он проследил, как ближнее видение художника, сфокусированное на плотных, почти осязаемых, скульптурных формах (первый представитель такого видения – Джотто), сменилось дальним, или расфокусированным, видением. В дальнем видении исчезает иерархическая структура: «видимое пространство становится однородным <…> предметы, удаляясь, теряют свою телесность, плотность, цельность и превращаются в чистые хроматические сущности, лишенные полноты, упругости, выпуклого объема»[1]. Переходя из ближнего видения в область дальнего, писал Ортега-и-Гассет, вещь дематериализуется. Отсюда он вывел предмет дальнего

© Шпилько О.С., 2015

[1] *Ортега-и-Гассет, Хосе.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 189.

ISSN 2227-6165

видения и предмет новой авангардной живописи – «пустота как таковая»[2].

Второй способ – пустота как практика, который стал доминировать в середине века (прежде всего, можно назвать концептуализм), и в конце его стал ассоциироваться с необъектными эфемерными формами искусства, например, с перформансом.

В этой линии, которая может показаться довольно стройной и, начинаясь в авангарде, ведет к полному уничтожению материального произведения искусства во второй половине двадцатого века, одну из опорных точек неизменно составляло творчество Ива Кляйна – его монохромы и в особенности его выставка «Пустота». Считая нужным извлечь искусство Кляйна из широкого ряда «пустотных» работ, мы рассмотрим его творчество в контексте творчества группы новых реалистов, к которой он принадлежал, и в контексте культуры 1950-1960-х годов; покажем не просто отличие, но антагонистичность в этом пункте авангардной и неоавангардной практик.

II. Пустота

Группу новых реалистов, подписавших свой первый манифест в 1960 году, помимо Ива Кляйна составили Арман, Жан Тэнгли, Марсиаль Райс, Франсуа Дюфрен, Жак Виллегле, Реймонд Хайнс и Даниэль Сперри. Позднее к ним присоединились Христо, Сезар, Ники де Сен-Фаль, Миммо Ротелла, Жерар Дешан. Строго говоря, у этих художников не было ни единой общей, ни индивидуальной стратегии. Теоретик группы – критик Пьер Рестани – настаивал на ее преемственности с дадаизмом. Однако вопрос, в каких все-таки отношениях новые реалисты состояли с представителями авангарда, в частности, с Марселем Дюшаном (одна из основополагающих выставок нового объединения, устроенная Рестани в 1961 году, называлась «40 градусов выше дада»)3, до сих пор не решен. Новые реалисты, в отличие от параллельно им развивающихся групп и течений, действительно почти буквально восприняли приписанный им титул неоавангардистов. «Почти системным образом участники группы открывали, переосмысляли и перераспределяли модернистские парадигмы 1916-36 годов, предвосхищая то, как рекламные агентства будут позже обкрадывать культуру авангарда: редимейд (Арман), монохром (Кляйн), сконструированная кинетическая скульптура (Тэнгли) и коллаж (Дюфрен, Хайнс, Ротелла, Виллегле)»4. Но представляется важным из всех обособить связанную с монохромной живописью и возродившуюся в неоавангарде концепцию пустоты. Можно решить, что пустота, соотносимая прежде всего с творчеством Ива Кляйна, так же была заимствована у авангарда, и эту преемственность отмечали многие, в том числе Екатерина Андреева в своей книге «Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века». Мы же хотим обратить внимание на ряд существенных различий, способных убедить в том, что к формально схожим изменениям – к репрезентации пустоты – художники авангарда и неоавангарда пришли совершенно разными путями.

В начале двадцатого века главное, что символизировала пустота в искусстве, это долгожданный «выход за нуль» – в беспредметность. Путь этот был абсолютно последователен и заключался во все более радикальной редукции художественных средств, доведенной до своего логического конца. Так, например, в супрематизме все формы были сведены к трем основным фигурам – квадрату, кругу и кресту. Живописный же элемент сокращался согласно следующей, выделенной Малевичем, закономерности: супрематизм, он писал, в своем историческом развитии имел три ступени – черного, цветного и белого, цвет постепенно угасал, и в белом он исчез[5]. Именно супрематизм, используя монохромную живопись как одну из ключевых «редукционных» художественных стратегий, дал беспрецедентное по своей значимости произведение исторического авангарда – «Черный квадрат»[6].

[2] Там же, С.190.

[3] Известно, что некоторые участники группы, в том числе Ив Кляйн, отрицали свою связь с дадаистами.

[4] *Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H.D.* Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism. London, 2004. P. 434.

[5] *Малевич, Казимир.* Черный квадрат. СПб., 2008. С. 57.

[6] *Buchloh, Benjamin H.D.* The primary colors for the second time: a paradigm repetition of the neo-avant-garde // October 37. Summer 1986. P. 43.

ISSN 2227-6165

Но «ничтожащий» (в терминах Андреевой) характер авангарда был не просто стихийной тенденцией, а сознательной манифестацией[7], и вследствие декларативной природы манифестации стремящаяся к нулю форма не могла исчезнуть бесследно: художники должны были предъявить зрителю некое свидетельство, то есть парадоксальным образом попытаться воплотить оставшееся после их разрушительного акта «ничто». Это мог быть монохромный холст, пустой звук или характерный жест.

Для того, чтобы сравнить понятие пустоты в начале и в середине века, можно сопоставить два произведения, авангарда и неоавангарда, использовавших один и тот же прием – «Поэму конца» эгофутуриста Василиска Гнедова (которая была воспроизведена и на бумаге как белый лист, но задумывалась в первую очередь как перформативное действие)[8] и пьесу «4′33″» Джона Кейджа. Обе формально являли собой пустоту. Но если в первом случае, как свидетельствовал Владимир Пяст, представление состояло «только из одного жеста руки, быстро поднимаемой перед волосами и резко опускаемой вниз, а затем вправо вбок»[9], то во втором случае пустотное действие на сцене длилось почти пять минут. Субъективно этот временной отрезок должен был казаться еще дольше, раздуваясь от напряжения зрительского негодования, наполняясь устремившимися на сцену посторонними звуками. В первом случае произведение было сокращено до минимума, лишено протяженности как пространственно, так и темпорально, сведено к моменту. И такая смена традиционно длящегося времени «симультанизмом и взрывом, сжимающими линейное движение в мгновение вспышки», по мнению Екатерины Бобринской, отражала сам дух авангарда[10]. Во втором случае произведение было, ровно наоборот, устремлено вовне. Пустота была наделена совершенно противоположными от авангарда качествами, была неотделима от чрезмерности реальности 1960-х, которая, как среди других отмечала Сьюзен Сонтаг, «зиждилась на избытке», «на принципе избыточности, главном недуге нынешней жизни»[11]. Более того, пустота разделяла экспансивный характер этой избыточности, будучи не в состоянии удержаться в рамках традиционного произведения искусства, она выплескивала себя в среду и растворялась в ней.

Это ключевое различие в характере пустоты авангардной и неоавангардной можно точно так же обозначить на примере монохромной живописи. «Квадраты» Малевича состоят из двух плоскостей, одна из которых создает раму, ограничивая таким образом помещенное внутрь изображение, урезая его. Ив Кляйн же, наоборот, намеренно избегал всяких ограждений для цвета. Его монохромы не только не имели ни живописной, ни реальной рамы, но даже грани картин, как на выставке «Голубая эпоха» в миланской Galleria Apollinaire 1957 года, были выкрашены в синий пигмент[12]. Иногда художник скруглял углы холстов с помощью специальных деревянных планок, обращаясь к давно установленному фигуральному эквиваленту бесконечного – к форме круга, и тем самым еще больше стремясь к эффекту беспредельного заполнения пространства сущностью монохромов[13]. Нельзя не привести в пример рисунок Кляйна, названный им «Малевич, или Пространство, увиденное издалека», где Малевич, стоя у мольберта, рисует монохром Кляйна, висящий перед ним на стене[14].

Знаменательным примером послевоенного триумфального шествия пустоты стала выставка Ива Кляйна «Специализация чувствования в состоянии первовещества как стабилизированной

[7] Что отметил Петер Бюргер на примере Марселя Дюшана: «Реди-мейды Дюшана – не произведения искусства, а манифестации» (*Бюргер, Петер*. Теория авангарда. М., 2015. С. 81).

[8] Есть много подтверждений тому, что футуристы в своем творчестве ориентировались именно на устное исполнение своих текстов, а не на письменное. Это и фонетический строй их произведений; и то, что, к примеру, в манифесте «Буква как таковая» поэт назван «речаром»; и постоянная работа футуристов с форматом книги (с начертанием букв, в частности) с целью оживить «мертвое» письменное слово.

[9] *Пяст, Владимир.* Встречи. М., 1997. С.176.

[10] *Бобринская, Екатерина.* Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С.14.

[11] *Сонтаг, Сьюзен.* Против интерпретации и другие эссе. М., 2014. С.23.

[12] *Brougher, Kerry, et al.* Yves Klein: with the void, full powers. Washington, 2010. P.27.

[13] *Karmel, Pepe.* Yves Klein: art and alchemy // Art in America [Интернет-журнал]. Май 2010. URL: http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/yves-klein/ (дата обращения: 11.09.15).

[14] *Brougher, Kerry, et al.* Yves Klein: with the void, full powers. Washington, 2010. P.278.

ISSN 2227-6165

живописной чувствительности», открывшаяся в 1958 году в парижской Galerie Iris Clert. Быстро закрепившееся за ней более короткое название «Пустота» (Le Vide), вкупе с газетными заголовками, сообщавшими о выставке пустоты («Да здравствует ничто!», «Революция пустотой», «Экспозиция белого»[15] и т.д.)[16], надолго определили однозначность трактовки произведения Кляйна, чье появление ставилось в зависимость от разрушительного импульса авангарда. Здесь стоит опять задать вопрос, насколько утверждение этой связи правомерно.

Чтобы опровергнуть ее, к названной выставке стоит применить формулу, которую Ив Кляйн сам вывел для своего творчества в 1957 году: «Мои работы – это только пепел моего искусства»[17]. Зритель в понимании художника видел не пустоту, а лишь ту часть его творчества, которая могла быть зафиксирована в материале. И то немногое, что было открыто взгляду – есть результат непреднамеренной (в отличие от исторического авангарда) редукции формы. «Пепел, эти останки – не ничто. <...> Они еще помнят языки пламени, в которых они родились и в которых они *остаются*. А значит, в этих останках есть то *истинное содержание*[18], в котором [Вальтер] Беньямин видел эпистемическую, эстетическую, этическую ставку всякой критики, каковую он противопоставляет в знаменитом тексте простому комментированию «вещного содержания», – писал Жорж Диди-Юберман в своем развернутом анализе минималистской скульптуры, в частности, большого черного куба Тони Смита[19]. Маркировка этих двух этапов (собственно горение и продукт его – пепел) заключена в двухчастной структуре, которая, как заметил Дени Риу, неизменно повторялась в большинстве работ Кляйна. Именно она дает ключ к осмыслению нематериального у Кляйна[20].

Самым наглядным образом эта структура выявлена в его «Монотонной симфонии», представление которой занимало сорок минут: половину из них звучал один монотонный звук, другую – следующие за ним эхо и молчание[21]. Аналогичным образом «вещное содержание» выставки «Пустота» следовало за более ранним, хотя и скрытым от зрительских глаз, этапом – насколько возможно длительным пребыванием в галерее самого художника. Кляйн собственноручно перекрасил стены в белый, чтобы стать исполнителем очищения этого «пропитанного предыдущими выставками» пространства, и далее, превратив его в свою мастерскую – «специализации» его атмосферы[22]. Таким образом, будучи с виду пустым, пространство было насыщено невидимой материей, присутствие которой, однако, могло быть легко поставлено под сомнение, потому как ощутить его трудно, если не невозможно.

Становится очевидным, что пустота Кляйна не была напрямую связана ни с предваряющей ее и до сих пор инертной «ничтожащей» практикой авангарда, ни со следующим за ней хронологически процессом дематериализации произведения искусства, который прослеживала Люси Липпард[23], а если и являлась частью традиции, то гораздо более обширной – не исключительно западной модернистской – традиции дзен буддизма, с которым художник мог близко познакомиться во время своего пребывания в Японии в 1952-1954 годах[24]. В буддизме пустота не бесплодна, а наоборот, потенциально заключает в себе абсолютную полноту мироздания, что парадоксальным образом артикулировал Альбер Камю. Записка, которую писатель и философ послал Кляйну после посещения выставки «Пустота», говорила: «С пустотой, неограниченные полномочия» («Avec le vide, les pleins pouvoirs»)[25], в оригинале фактически отождествляя понятия «пустоты» и «полноты». Справедливо

[15] Или «Экспозиция пустого», так как «белое» и «пустое» во французском языке может обозначаться одним и тем же словом.

[16] *Riout, Denys.* Yves Klein. Manifester l'immatériel. Paris, 2004. P.73.

[17] *Klein, Yves.* 1928-1962. Selected writings. London, 1974. P.35.

[18] Курсив – Ж. Диди-Юберман.

[19] *Диди-Юберман, Жорж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001. С.168.

[20] *Riout, Denys.* Yves Klein. Manifester l'immatériel. Paris, 2004. P. 46.

[21] Ibid.

[22] Ibid, P. 63.

[23] См. *Lippard, Lucy.* Six years: the dematerialization of the art object from 1966 – 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries. London, 1973.

[24] *Brougher, Kerry, et al.* Yves Klein: with the void, full powers. Washington, 2010. P.55.

[25] *Cabañas, Kaira M.* The myth of nouveau réalisme. Art and the performative in postwar France. New Haven; London, 2013. P.55.

ISSN 2227-6165

сказать, что амбивалентность пустоты, «взаимопереходность нулевой и всёческой концепций творчества»[26] были известны и историческому авангарду, и свойственны «Черному квадрату», в частности. Однако в отличие от множества абстрактных потенций, которые заключает нуль, содержание пустоты у Кляйна, как показано выше, во-первых, было предельно конкретно, а во-вторых, находилось в созвучии с общим избыточным характером культуры.

III. Полнота

То, что именно наполненность и избыточность определяли современную новым реалистам культуру, можно прочесть непосредственно у их теоретика Пьера Рестани. Он писал, что искусство нео-дада есть «аналитическое осмысление современного барокко»[27], отсылая нас к стилю, отличающемуся именно своей чрезмерностью и переполненностью эффектами. Это могло бы казаться субъективным суждением Рестани, но данную параллель подтверждают и слова Умберто Эко. «В современной научной вселенной, как в барочной архитектуре и живописи, разные компоненты наделены равной ценностью и значением, и вся конструкция стремится к тотальному, бесконечному», – писал он о новейшей культуре в 1962 году, одновременно подчеркивая ее экспансивный характер[28]. Как стремился за пределы холста синий цвет Ива Кляйна, то переходя на стороны подрамников, то перетекая в среду вместе со множеством взлетевших синих воздушных шаров в Galerie Iris Clert в 1957 году, так и звук в монотонной симфонии «сбивал с толку, создавая ощущение устремления, чувственности вне и за пределами времени»[29].

Эта новая логика искусства, логика чрезмерности и экспансивности, скорее становится очевидной в том, как трансформировались произведения других новых реалистов – Армана, Жана Тэнгли, Марсиаля Райса, Сезара. Важно отметить, на каком основании Рестани объединял их с Кляйном, а именно – на основании общего художественного приема – «выражения через количество», прописанного в третьем манифесте критика «Новый реализм: что нужно о нем думать?». Теоретик писал: «Начиная с 1959 года и как раз до первой Парижской биеннале, где были выставлены монохромные пропозиции Ива Кляйна, машина для живописания Тэнгли («Метаматик») и палисад Реймонда Хайнса, я вывел общий знаменатель для их столь разных по силе выступлений, которые до сих пор эволюционировали совершенно независимо друг от друга: общий и основной способ присвоения реальности, лежащий в феномене количественного выражения (всепроникающий цвет у Ива Кляйна, механическое одушевление у Тэнгли, подборка рваных афиш у Хайнса)»[30]. Таким образом, реплика Армана на выставку Кляйна «Пустота» – его инсталляция «Полнота» в той же Galerie Iris Clert в 1960 году (пространство было до предела заполнено предметами быта, сваленными, как на помойке) – антагонистична первой лишь внешне, внутренне же они движимы одной и той же силой.

Этот «количественный» прием, отмеченный Рестани, связан и со скачком массового производства товаров – новой гранью действительности, открывшейся в 1960-х годах. Во Франции, по сравнению с США, взрыв потребления был довольно скромным: в 1961 году только один из восьми во Франции имел машину, по сравнению с тремя из восьми в США, писал Дэвид Хопкинс. Однако, уточнял он, утопический образ роскошного будущего распространялся быстро и активно[31]. Экономический цикл производства и накопления товаров стал определяющим как для общественного послевоенного сознания французов, так и для визуального облика городов. Определяющим он стал и для творчества новых реалистов, которые в погоне за реальностью обратились в том числе и к этой новой образности чрезмерности. Кульминационной точкой этого явления Пьер Рестани видел 1962 год, когда в рамках групповой выставки в амстердамском

[26] *Андреева, Екатерина.* Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2011. С.69.
[27] *Restany, Pierre.* Le nouveau réalisme. Paris, 1978. P.31.
[28] Цит. по: *Андреева, Екатерина.* Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2011. С.220.
[29] *Klein, Yves.* 1928-1962. Selected writings. London, 1974. P.17.
[30] *Restany, Pierre.* Le nouveau réalisme. Paris, 1978. P.288-289.
[31] *Hopkins, David.* After modern art. 1945 – 2000. Oxford, 2000. P.76.

ISSN 2227-6165

Stedelijk Museum «Dylaby» по случаю смерти Виллема Сандберга Марсиаль Райс представил «Пляж Райса». Рестани назвал работу «бассейном-ассамбляжем», сейчас вернее будет определить ее как инсталляцию, которая объединила фотографии купающихся в полный рост и многочисленные атрибуты пляжного отдыха: спасательные круги, надувные игрушки и прочее. Над всем доминировала неоновая надпись «Пляж Райса»[32]. Таким образом, новая форма искусства, появившаяся в творчестве новых реалистов и уже позже именованная то энвайронментом, то инсталляцией, была предопределена количественным натиском художественной материи, которой стало тесно не только в рамках двухмерной поверхности (будь это картина или ассамбляж), но даже в рамках традиционного трехмерного представления. Марк Розенталь отмечал, что «инсталляция умножает и увеличивает возможности скульптуры как медиума», и в этом новом виде искусства «целостность одной единственной работы и фокус на ее одну покидаются в пользу множественности объектов, образов и опытов, которые извергаются вперед без оглядки на границы»[33]. Это форма, которая обладает центробежной силой, приумножает и выплескивает себя в среду, преодолевая свои собственные границы – границы рамы, как в случае с живописью Кляйна; границы пьедестала, как в случае с единичной изолированной скульптурой; или границы музея или галереи, как в случае ленд-арта.

Два этих принципа, характерных для нового формообразования 1960-х – множественность как разнообразие и приумножение как экспансия – можно проследить почти у каждого из новых реалистов.

Так, произведения Жана Тэнгли создавались буквально из ширпотреба, из огромного числа металлических предметов и механизмов, составлявших в итоге единый организм. Приращением все новых деталей художник был озабочен больше, чем способностью машины работать, писал Кэлвин Томкинс[34]: как известно, его «Оммаж Нью-Йорку» – саморазрушающаяся скульптура из моторов, колес, труб и металлического хлама, представленная в саду нью-йоркского Музея современного искусства в 1960 году – в итоге работала и разрушалась совсем не так, как было задумано в начале, что повторялось и с некоторыми другими произведениями художника. Такое же множество вещей машины Тэнгли должны были производить или, наоборот, уничтожать в результате своей работы. Его механизм «Метаматик», например, создавал абстрактные рисунки в промышленных масштабах. Нам важно отметить, что эта работа не только критиковала живопись информель, но фактически, как указывал Пьер Рестани, представляла собой структуру, осуществляющую «механический партеногенез»[35], умножение самой себя – то есть, опять же, ярко выраженную пространственную экспансию.

В этом же ряду находится творчество Сезара, который также работал с металлом. Один из немногих новых реалистов, он начинал скульптором, а не живописцем. Уже его первые работы – барельефы, созданные в результате наслоения массы металлических пластин – буквально фиксировали собой феномен накопления. Рестани писал, что сюжет этих его объектов – «собственно металл, аккумуляция составных частей, их нарастание, их количественное выражение»[36]. Самые известные произведения Сезара, которые он называл «Компрессиями», были созданы путем сжатия отработавших свой ресурс автомобилей, мотоциклов или другого металлолома под гигантским американским прессом последней модели, появившимся вблизи Парижа в 1960 году. С 1961 года «Компрессии» перестали быть просто апроприацией, а стали появляться в результате осуществления художником контроля над прессом[37]. И несмотря на то, что процесс рождения этих работ – это процесс сжатия материала (то есть уменьшения его формы), конечная цель его находится в совершенном согласии с той ситуацией всеобщей чрезмерности и изобилия, которую мы

[32] *Restany, Pierre.* Le nouveau réalisme. Paris, 1978. P.94.
[33] *Rosenthal, Mark.* Understanding installation art. From Duchamp to Holzer. Berlin, 2003. P.25.
[34] *Tomkins, Calvin.* The bride and the bachelors. Five masters of the avant garde. Harmondsworth, 1976. P.172.
[35] *Restany, Pierre.* Le nouveau réalisme. Paris, 1978. P.31.
[36] *Restany, Pierre.* César. New York, 1976. P.86.
[37] *Durozoi, Gerard.* Le nouveau réalisme. Paris, 2007.26.

ISSN 2227-6165

рассматриваем. Эта цель – уместить на минимальном пространстве максимальное количество вещества. К концу 1960-х годов, исследуя возможности новых синтетических материалов, Сезар пришел к созданию работ с говорящим и важным для нас названием – «Экспансии», которые по своей сущности вторят умножающим самих себя «Метаматикам» Жана Тэнгли. Смесь полиэфира и изоцианатов, которую разводил художник, в результате контакта с фреоном вступала в реакцию и начинала существенно увеличиваться в объеме, приумножаясь в разы по сравнению с исходным количеством материала, после чего обретала конечную, похожую на органическую, форму[38].

В художественном осмыслении Армана реальность общества потребления с его культом накопления вылилась в обширнейшую серию «Аккумуляций», чаще всего формируемых скоплением предметов одного и того же вида. Как и Сезар, Арман сначала опробовал прием на плоской поверхности: первая настоящая аккумуляция, по его словам, появилась в 1959 году, когда он купил множество радио ламп по десять франков, чтобы потом окрасить их и прикрепить к холсту. Это было отправной точкой для дальнейших объектов серии[39]. В 1962 году, осознав недостаточность двухмерной поверхности для своих произведений, Арман пришел к созданию трехмерных объектов – коробок, также наполненных множеством идентичных предметов разной степени изношенности, во власти которых оказалось общество. Он аккумулировал часы, тюбики с краской, телефонные трубки, чайники, даже сами денежные купюры.

Здесь важно указать на разницу между новыми реалистами и американскими поп-артистами, с которыми первых часто сравнивают. Несомненно, у них было много общего, и в первую очередь – обращение к современной им реальности общества потребления, к феномену массового производства и перепроизводства и, что закономерно, к новым технологиям в искусстве. Однако тот количественный прием, о котором сейчас идет речь, у них принципиально разный. Поп-артисты работали с мультиплем, который Катрин Милле определяла как «произведение искусства, сделанное во множестве экземпляров, идентичных друг другу (в отличие от гравюры, где качество меняется в зависимости от тиражного номера) и без предшествующего им оригинала (мультипль – это не репродукция)»[40]. Таким образом, множественность поп-арта – это множественность одного и того же; в случае же с Арманом, Тэнгли, Сезаром очевидно, что их множественность не однородная, но насыщена самыми разнообразными проявлениями реальности, пусть разница между ее элементами и варьируется от менее очевидной (у Армана) к более очевидной (у Тэнгли). Интересно в связи с этим отметить, что первые свои работы, которые Арман начал делать после своего незрелого живописного периода, назывались «Печати» (Cachets) и были созданы именно в печатной технике, о которой писала Милле. Они представляли собой листы бумаги, плотно покрытые отпечатками с резиновых штемпелей. Последние, и самые сложные, были сделаны художником в конце 1958 года, после чего он и перешел к «Аккумуляциям»[41]. Пьер Рестани неоднократно подчеркивал, что Арман, в отличие от Энди Уорхола, не показывает бесконечное повторение одного и того же предмета, а подчеркивает уникальность каждого из использованных им. «Не все предметы одинаковы, но Арман показывает нам, что мы обходимся с ними, как будто это так», – писал Генри Мартин о художнике в конце 1960-х годов[42].

Здесь можно еще раз вспомнить о монохромах Ива Кляйна. Как в аккумуляциях Армана, в них можно ошибочно увидеть проявление поп-артистской серийности. Однако подобно Арману, Кляйн в этом, казалось бы, нулевом акте живописи акцентировал не тождественное, а различное, даже если это и являло «почти шизофренический разрыв между живописным содержанием Кляйна и тем чувственным опытом, который он хотел извлечь»[43]. По Кляйну, его зритель представал перед целым

[38] *Restany, Pierre.* César. New York, 1976. P.157.

[39] Arman. Arman, or four and twenty blackbirds baked in a pie or why settle for less when you can settle for more. New York, 1968. P.29.

[40] *Millet, Catherine.* L'art contemporain en France. Paris, 1987. P.320.

[41] Arman. Arman, or four and twenty blackbirds baked in a pie or why settle for less when you can settle for more. New York, 1968. P.12.

[42] Ibid, P.36.

[43] *Buchloh, Benjamin H.D.* The primary colors for the second time: a paradigm repetition of the neo-avant-garde // October 37. Summer 1986. P.49.

ISSN 2227-6165

спектром реальностей, и, переходя от одного монохрома к другому, он «незамедлительно проникал во вселенные синего цвета»[44]. «Вселенная каждой отдельно взятой картины, – писал художник, – несмотря на одинаковый синий цвет и одинаковый стиль письма, проявляла себя как совершенно особенная сущность с отличной от других атмосферой; ни одна вселенная не была похожа на другую, не более, чем живописный момент или поэтический момент похож один на другой»[45].

IV. Заключение

Произведения Ива Кляйна – при тщательном анализе и взятые в контексте творчества новых реалистов, к которым принадлежал Кляйн и чье существование он определил[46] – теряют ту очевидную связь с историческим авангардом, которую им легко приписать. Пустота Кляйна оказывается частным вариантом концепции полноты и чрезмерности, которая нашла отражение в искусстве 1950-1960-х годов и со всей очевидностью проявилась в творчестве Армана, Сезара, Жана Тэнгли и др. Не является пустота Кляйна и предвестником концептуального искусства, как часто можно прочесть в исследованиях. И если есть у них нечто общее, то только то, что как в концептуализме реализации предшествует идея, так и у Кляйна процесс создания произведения делится на две фазы: нематериальную и предметную. Однако эта нематериальная часть не может быть выражена вербально, как в концептуализме. Будучи не проговариваемой, она при этом, заполняя пустотные формы, предельно конкретна, что и отличает пустоту Кляйна от буддистской пустоты, заключающей в себя лишь абстрактное множество смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева, Екатерина*. Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2011.
2. *Бобринская, Екатерина*. Русский авангард: границы искусства. М., 2006.
3. *Бюргер, Петер*. Теория авангарда. М., 2015.
4. *Диди-Юберман, Жорж*. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001.
5. *Малевич, Казимир*. Черный квадрат. СПб., 2008.
6. *Ортега-и-Гассет, Хосе*. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
7. *Пяст, Владимир*. Встречи. М., 1997.
8. *Сонтаг, Сьюзен*. Против интерпретации и другие эссе. М., 2014.
9. Arman. Arman, or four and twenty blackbirds baked in a pie or why settle for less when you can settle for more. Нью-Йорк, 1968.
10. *Brougher, Kerry, et al*. Yves Klein: with the void, full powers. Вашингтон, 2010. 352 p.
11. *Buchloh, Benjamin D*. Neo-avantgarde and culture industry. Essays on European and American art from 1955 to 1975. Кембридж; Лондон, 2003.
12. *Buchloh, Benjamin D*. The primary colors for the second time: a paradigm repetition of the neo-avant-garde // October. 1986. №37. С. 41-52.
13. *Cabañas, Kaira M*. The myth of Nouveau Réalisme. Art and the performative in postwar France. Нью-Хейвен; Лондон, 2013.
14. *Durozoi, Gerard*. Le nouveau réalisme. Париж, 2007.
15. *Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H.D*. Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism. Лондон, 2004.
16. *Hopkins, David*. After modern art. 1945-2000. Оксфорд, 2000.
17. *Karmel, Pepe*. Yves Klein: art and alchemy // Art in America. Интернет журнал. Май 2010. URL: http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/yves-klein/ (дата обращения: 11.09.15).
18. *Klein, Yves*. 1928-1962. Selected writings. Лондон, 1974.
19. *Lippard, Lucy*. Six years: the dematerialization of the art object from 1966-1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries. Лондон, 1973.
20. *Millet, Catherine*. L'art contemporain en France. Париж, 1987.

[44] Ibid, P.49-50.

[45] Ibid.

[46] Напомним, что группа официально распалась со смертью Ива Кляйна.

21. *Restany, Pierre*. César. Нью-Йорк, 1976,
22. *Restany, Pierre*. Le nouveau réalisme. Париж, 1978.
23. *Riout, Denys*. Yves Klein. Manifester l'immatériel. Париж, 2004.
24. *Rosenthal, Mark*. Understanding installation art. From Duchamp to Holzer. Берлин, 2003.
25. *Tomkins, Calvin*. The bride and the bachelors. Five masters of the avant garde. Хармондсворт, 1976.

REFERENCES

1. Andreeva, Ekaterina. *Vse i Nichto: simvolicheskie figury v iskusstve vtoroy poloviny XX veka* [All and Nothing: symbolic figures in the art of the second half of the XX century]. Saint-Petersburg, 2011.
2. Arman, or four and twenty blackbirds baked in a pie or why settle for less when you can settle for more. New York, 1968.
3. Bobrinskaya, Ekaterina. *Russkiy avangard: granitsy iskusstva* [Russian avant-garde: limits of art]. Moscow, 2006.
4. Brougher, Kerry, et al. *Yves Klein: with the void, full powers*. Washington, 2010.
5. Buchloh, Benjamin D. *Neo-avantgarde and culture industry. Essays on European and American art from 1955 to 1975*. Cambridge; London, 2003.
6. Buchloh, Benjamin D. 'The primary colors for the second time: a paradigm repetition of the neo-avant-garde' in *October*. 1986. №37. P. 41-52.
7. Burger, Peter. *Teoriya avangarda* [Theory of the avant-garde]. Moscow, 2015.
8. Cabañas, Kaira M. *The myth of Nouveau Réalisme. Art and the performative in postwar France*. New Haven; London, 2013.
9. Didi-Huberman, Georges. *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas* [What we see, what looks at us]. Saint-Petersburg, 2001.
10. Durozoi, Gerard. *Le nouveau réalisme*. Paris, 2007.
11. Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H. D. *Art since 1900*. Modernism, antimodernism, postmodernism. London, 2004.
12. Hopkins, David. *After modern art*. 1945-2000. Oxford, 2000.
13. Karmel, Pepe. 'Yves Klein: art and alchemy' in *Art in America. Internet magazine*. May 2010. URL: http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/yves-klein/ (date of access: 11.09.15).
14. Klein, Yves. 1928-1962. *Selected writings*. London, 1974.
15. Lippard, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966-1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. London, 1973.
16. Malevich, Kazimir. *Cherniy kvadrat* [Black square]. Saint-Petersburg, 2008.
17. Millet, Catherine. *L'art contemporain en France*. Paris, 1987.
18. Ortega y Gasset, José. *Estetika. Filosofiya kultury* [Aesthetics. Philosophy of culture]. Moscow, 1991.
19. Pyast, Vladimir. *Vstrechi* [Meetings]. Moscow, 1997.
20. Restany, Pierre. *César*. New York, 1976.
21. Restany, Pierre. *Le nouveau réalisme*. Paris, 1978.
22. Riout, Denys. *Yves Klein. Manifester l'immatériel*. Paris, 2004.
23. Rosenthal, Mark. *Understanding installation art. From Duchamp to Holzer*. Berlin, 2003.
24. Sontag, Susan. *Against interpretation and other essays*. Moscow, 2014.
25. Tomkins, Calvin. *The bride and the bachelors. Five masters of the avant garde*. Harmondsworth, 1976.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

А.Б. Чернодед
аспирант кафедры философии культуры и культурологии
Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского
nastya.chernoded@mail.ru

РУССКИЙ СТИЛЬ В ЕВРОПЕЙСКОЙ МОДЕ XX ВЕКА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В статье ставится задача рассмотреть трансформацию русского стиля в европейской моде XX века. Проанализированы характерные особенности русского стиля, его взаимодействие с другой одеждой в коллекциях западных дизайнеров. Статья посвящена развитию русского стиля в моделировании современной одежды, использованию этнических национальных особенностей в современном костюме, что нашло свое отражение в крое, вышивке, орнаменте одежды и аксессуаров. В статье определяется развитие этнического русского направления и как показатель размывания границ между различными культурными зонами, и как форма поиска индивидуальности, субкультурной идентичности. На основе проведенного исследования сделан вывод, что, несмотря на активный процесс глобализации, в большинстве стран мира интерес к национальным традициям не исчезает, а даже возрастает.

Ключевые слова: этника, народный костюм, русский стиль, глобализация культуры, поликультурность

This article seeks to examine the transformation of Russian style in European fashion of the XX century. We analyzed the characteristics of the Russian style, its interaction with other clothes in the collections of Western designers. The article is devoted to the development of Russian style in modern clothes modeling, the use of ethnic national characteristics in the modern suit, which was reflected in a cut, embroidery, ornaments clothing and accessories. In the article the development of the ethnic Russian as an indicator of the direction and blur the boundaries between different cultural zones, and as a form of identity search, subcultural identity. On the basis of the study concluded that, despite the active process of globalization, in most countries of interest to national traditions do not disappear, but even increased.

Keywords: ethnic, folk costume, russian style, the globalization of culture and multiculturalism

Культурный феномен этноса в настоящее время занимает большую часть исследований. Уделяется внимание рассмотрению народных традиций и обрядов. Благодаря этому, ученые изучают этнокультурное взаимодействие различных народов. Актуальность исследования этносов и этнической культуры, их социокультурной динамики и традиций обусловлена наличием многочисленных проблем в современном мире, связанных с существованием этноса.

Сам термин «этничность» пришел в отечественную науку из европейской этнологии. Представители европейской науки считают, что этничность представляет собой набор культурных характеристик конкретной этнической группы. Такое содержание свойственно для англоязычной этнологии. Здесь этническая группа представлена как сегмент более широкого социокультурного окружения, находящегося в конфликтных отношениях с ним. Эти особенности представлены наличием специфических культурных характеристик, которые и определяются как этничность. Большинство исследователей отмечают, что этничность присуща тем, кто олицетворяет себя с конкретным этносом и может отличать себя от других. Таким образом, можно сказать, что «этнос – это социальная общность, объединяемая общим самоназванием и самосознанием (включая исторический миф об общности происхождения), общим языком и культурой, и отличающая себя от других таких же общностей»[1].

При социокультурных отношениях одним из важнейших регуляторов является мода. Мода как феномен проявляется в различных областях нашей жизни и обладает большим влиянием. Она имеет

© Чернодед А.Б., 2015

[1] *Мерцалова М.Н.* Поэзия народного костюма. М., 1988. – С.168.

ISSN 2227-6165

непосредственное влияние на экономическую и социальную жизнь общества. Формирование новых идентичностей происходит с помощью современной моды, она преобразует не только само тело, но и одежду, которая становится средством трансформации тела. В современном дизайне все стало объектом моды: тело, пол, идентичность и социальный статус. При таком раскладе костюм – это один из вариантов преобразования, один из самых очевидных для оценивания.

В современном мире моду уже связывают не с классами в обществе, а с идентичностями человека – возрастными, гендерными, этническими и т.д. Мода в качестве проводника между социальными и культурными идеями и повседневностью стала существенным фактором, оказавшим решительное влияние на процессы культурной динамики XX в. Во время глобализации мира, доступности мировой культуры, мода как социальный феномен стала тем, что активно влияет на межкультурные коммуникации. Мода разрушает национальные границы, но при этом она сохраняет и поддерживает национальные культуры.

Культурологическое исследование феномена моды отмечает тесную связь и взаимодействие собственно моды как стиля и способа одеваться с социокультурными, историческими и т.п. условиями существования человека и общества. Каждой эпохе соответствовали свои каноны красоты, которые формировались под влиянием всех сфер жизни. С изменением исторических условий жизни менялся стиль одежды и вся мода.

В XX в. в связи с глобализацией культуры, активным развитием техники и науки, мы можем утверждать, что происходит расширение возможностей моды. Это является причиной изменения технологий кроя, обработки материала и появления оригинальных и нехарактерных идей в моделях костюмов. Отсюда вытекает, что сегодня любые цвета и формы, которые существуют в искусстве и технике, находят свое отражение в моде.

Важно заметить, что преимуществом в данной ситуации является то, что в современной моде различный крой и силуэты соединены в одно целое. Современная мода – это синкретизм всевозможных противоречий.

Однако, несмотря на явные достоинства, этот подход имеет свои проблемные моменты. В современной культуре, и моде в частности, появились смелые решения и вещи. И это привело к тому, что появилась необходимость возврата к прошлому. В сознании людей это ассоциируется, чаще всего, с народной культурой. К этому, в том числе, относятся национальный костюм и этнические мотивы.

В наши дни наблюдается вновь проснувшийся интерес к этнической тематике на Западе, особенно к традиционной русской культуре, связанный с «...влиянием национально-романтических и патриотических настроений в обществе, способствовавших стремлению продолжить в современном искусстве русские национальные традиции»[2].

И именно в силу того, что все сферы нашей жизни характеризуются перенасыщением массовой культуры, которая преобладает в современном обществе, люди стремятся к индивидуальности и самобытности. Это явление не ново для современной культуры, эти настроения уже известны в мировой истории, их можно назвать циклическими.

Обратимся к определению стиля одежды – это акцентированность костюма, которая определяется такими признаками как пол, возраст, социальный статус, профессия, личным вкусом человека, религиозной принадлежностью и индивидуальными характеристиками. Этнический стиль – ткани, расцветка, орнаменты, украшения или различные элементы одежды других народностей. Этнический стиль также называют фольклорным или народным. Особо, как собственно заявлено в названии нашей статьи, мы будем говорить о русском стиле в моде. Изначально этот термин зародился в среде архитекторов. Русский стиль – это «течение в русской архитектуре XIX – начала XX веков, основанное на использовании традиций древнерусского зодчества и народного искусства, а также ассоциируемых с ними элементов византийской архитектуры»[3].

[2] *Нанн Д.* История костюма 1200-2000. М., 2003. – С.87.

[3] *Ильин М.А., Борисова Е.А.* Архитектура 2-й пол. 19 в. // История русского искусства. Т. 9, 1965, № 2. – С.105.

ISSN 2227-6165

Многие исследователи на Западе занимаются вопросом этнического стиля, например, Айкер Джоан[4], Паркер Мэри[5] и многие другие.

На начальном этапе исследования нас заинтересовало, что же такое русский стиль в одежде. Это разновидность «этно» стиля, который включает в себя элементы национальных костюмов той или иной народности. Под русским стилем одежды подразумевается: традиционная одежда и великороссов, и малороссов, и белорусов, и большинства казаков (запорожских, донских, кубанских и других), которую наши предки носили с X по XX века, её носят и в нашем XXI веке, и в городе, и на селе с учетом современных условий жизни и труда.

Следует подчеркнуть, что вопрос этнического наследия актуален для всей мировой культуры. Одной из важнейших задач является поиск нового художественного языка, который сможет выразить национальный характер и возродить национальные идеи. В связи с этим происходят изменения и в костюме. И как точно сказала историк моды Мерцалова М.Н.: «в отличие от других предметов прикладного искусства, не теряющих своего значения в любой обстановке, костюм «живет» только на человеке, а все его художественные особенности выявляются лучше всего в тех условиях, в которых он сложился и существовал веками»[6].

Привлекают внимание в аспекте проблематики нашего исследования работы исследователя и историка моды М. Мерцаловой, доктора исторических наук Н. Калашниковой. Анализ работ этих авторов позволяет нам сделать некоторый вывод о подходах к анализу русского костюма. Существует несколько точек зрения, которые можно свести к трем основным: для этнографов костюм – предмет специального научного исследования, связанного с этнической, родовой, социальной, возрастной принадлежностью. Он заключает в себе сведения о культуре, материале, красителях, технике вышивки, семантическом значении орнамента, влиянии других культур, народов или племен и т. д. Для художника костюм – это, прежде всего, произведение искусства, созданное по определенным, традиционным законам композиции, с ярко выраженной ритмикой, цветовым взаимодействием фона и орнамента, пропорциями, особым покроем и силуэтом. Для культуролога костюм – это неотъемлемый элемент человеческой культуры, появляющийся в самый момент ее возникновения и сохраняющийся в ней на всех этапах ее развития, демонстрация внешнему миру внутреннего мира человека, выражение отношения человека к бытию через визуальное оформление внешности.

Остановимся подробно на двух самых активных периодах в мировой истории влияния русского стиля на моду Запада XX века. Первый период – это начало XX века 1910-1920-е года. Важным для исследования является положение о том, что русский стиль, вдохновивший многих дизайнеров начала XX века, пришел в Европу с первой волной русской эмиграции. Важно отметить и то, что именно представители русского дворянства привнесли в западную моду искусство вышивания и кружевоплетения и пр.

Рассматривая этот период, нельзя не упомянуть о Коко Шанель. Ее дизайн считается проявлением истинно французской элегантности, но вместе с тем немногие знают, что некоторые модели ее костюмов были сделаны в сотрудничестве с русскими. В ее ранних коллекциях мы можем увидеть льняные ткани и русские меха, из которых она шила манто и шубы. Историк моды Васильев А.А. в своей книге «Европейская мода: три века» писал, что «...в ее коллекциях появляются пальто с меховой отделкой, знаменитые платья-рубашки, «рожденные» из русской крестьянской блузы, «боярские» шапки и сапожки, а также более насыщенные цвета»[7].

В этот период особую актуальность традиционному русскому костюму придавали не только русские аристократы, но и русское искусство. В 1910 году в Париже прошли «Русские сезоны» С.П. Дягилева. В этой связи мы вспоминаем такие знаменитые балеты, как «Жар-птица», «Петрушка» и

[4] *Eicher Joanne B.* Dress and Ethnicity. Oxford/Washington, 1998.

[5] *Parker Mary.* The Folkwear Book of Ethnic Clothing: Easy Ways to Sew & Embellish Fabulous Garments from Around the World. New York, 2002.

[6] *Мерцалова М.Н.* Поэзия народного костюма. М., 1988. – С.4

[7] *Васильев А.А.* Европейская мода: три века. М., 2006. – С.55.

ISSN 2227-6165

«Шехерезада» на музыку Римского-Корсакова. Именно они показали европейцам русскую культуру во всей своей яркости, живости и раскрепощенности. Подтверждением популярности русской культуры в то время был выход в свет супруги короля Великобритании Георга VI в «платье, перефразирующем русские фольклорные традиции»[8]. Костюмы в балете «Золотой петушок» (1914 год) были ярких цветов; золотые, красные, синие цветы, вышитые на платьях, украшали крестьянские костюмы. В балете «Русские сказки» (1916 год) служанки Царевны-Лебедь были одеты в русские сарафаны и кокошники. Сценография А. Бенуа создала неповторимый образ русской зимы – Петербургские балаганы, здесь были и яркие цвета платьев и платков на белом фоне снега, и пальто, отделанное мехом, и традиционные русские зимние игры.

Не зря мы заговорили о русском балете С.П. Дягилева, потому что именно в начале XX века русское искусство оказало сильнейшие влияние на европейскую культуру. Английский исследователь костюма и униформы Дж. Кэссин-Скотт так писал о русском стиле: «уже в Первую мировую по всей Европе началось увлечение русским костюмом и модой. Большое значение в области моды имела и деятельность русских эмигрантов в Константинополе, Берлине, Харбине и Париже. Большой популярностью пользовались эксклюзивные русские шапочки, вышитые в стиле кичек; куртки и пальто, отделанные мехом, со стоячим воротником, напоминающим боярский; русские вышитые сапоги; всевозможные жилетки, шарфы и шали»[9].

На популяризацию и распространение русских мотивов в моде первого десятилетия XX века оказал влияние французский кутюрье Поль Пуаре. Он открыл свое предприятие в 1903 году, а к 1905-1907 годам создал свой стиль и стал любимцем модной публики. Калашникова Н.М. писала в своей работе: «Привлеченный блеском русского двора и стремлением расширить клиентуру, осенью 1911 года Поль Пуаре вместе с группой манекенщиц отправился с показами по городам Восточной Европы, включая Варшаву, Москву и Петербург. По возвращении во Францию цветы и орнаменты этих ярких русских изделий вдохновили кутюрье на создание коллекции платьев на русскую тему – первой в мире. Коллекция, названная «Казань», состояла из «русских» вышивок и уборов, сапог и сарафанов, нескольких платьев под тем же названием «Казань», сохраненная стараниями супруги и детей Пуаре, ушла с молотка в Париже в мае 2005 года»[10].

Критерием популярности того или иного стиля в моде было наличие или отсутствие заметки о нем в знаменитом журнале «Vogue». Уже вскоре там опубликовали материал, посвященный русской зиме. Европейские дамы любили зимнюю культуру России. У них она ассоциировалась, прежде всего, с меховыми валенками, рукавичками и пуховыми платками, все то, что их зимней культуре ношения одежды было не свойственно.

Как подчеркивалось выше, 1920-е года стали подходящими для развития «народно-крестьянского» стиля в одежде, все это, до известной степени, вызвало интерес к кустарным изделиям, например, к народному орнаменту на тканях и вышивке в русском стиле.

Второй большой период влияния русского стиля – эпоха Перестройки. Вообще период 1980-е года – середина 2000-х годов был очень ярким на события и в мировой истории, и в мировой моде. Чтобы получить некоторое предварительное понимание того периода, давайте рассмотрим, что же происходило в мире в это время. Это время появления персональных компьютеров, развитие роботостроения, космической техники, телекоммуникации. Происходит растущая глобализация и информатизация общества. Разрыв между развитыми странами и странами «третьего мира» постепенно растет. В этот период произошел распад СССР, который сопровождался межнациональными конфликтами. И эти политические изменения в СССР повлекли за собой новую моду на русский стиль. Теперь она выражалась в увлечении царской модой и стиля барокко, византийского стиля. Но нам нет нужды здесь углубляться в политические и социально-экономические проблемы, поэтому вернемся непосредственно к нашей теме.

[8] *Васильев А.А.* Красота в изгнании. М., 2012. – С.101

[9] *Кэссин-Скотт Дж.* История костюма и моды. М., 2002. – С.178.

[10] *Калашникова Н.М.* Народный костюм. М., 2002. – С.23-24.

ISSN 2227-6165

Упоминая этот период, необходимо сказать о таком ярком дизайнере, как Жан-Поль Готье, создававшем коллекции в русском стиле. В свою Русскую коллекцию осень/зима 1986-1987 Жан-Поль Готье включил модели, украшенные надписями на кириллице. Помимо этого, в коллекции были использованы меха и платья А-образного силуэта. Другой, не менее знаменитый модельер, Джон Гальяно в начале девяностых, когда значение моды в жизни самих россиян было, пожалуй, еще меньше, чем в 20-е года, создал коллекцию с загадочным названием «Побег юной принцессы Лукреции из большевистской России» (1993 год). Он был вдохновлен образом русской женщины, описанной в литературе XIX века. Модели костюмов были созданы по образу Анны Карениной, они отличались пышными платьями из тафты, кринолином и обилием кружева на платьях. Обе эти коллекции соответствовали русским этническим мотивам. В них присутствовала традиционно русская цветовая гамма (красный, золотой, черный) и основные компоненты коллекции – женственные платья и платки.

Многие историки моды считают, что, собственно говоря, западные модельеры были вдохновлены на создание «русских» коллекций своими поездками в Россию. В частности, Джона Гальяно создал трилогию коллекций «Анастасия», «Санкт-Петербург» и «Русская матрешка» (осень/зима 2002-2003 года) после того, как в 2001 году посетил Москву и Санкт-Петербург. В этих коллекциях он представил свое видение России, для него это и высшее общество XIX века, и русский фольклор, и классическое русское искусство, и модерн. В коллекциях преобладали цвета – черный, синий, белый, красный. Тема народного костюма подчеркивалась такими деталями, как вышивка ручной работы, рукава-фонарики, платья с кринолином, крестьянские блузы и головные уборы.

Итак, изучение многогранности состояния этнической культуры обретает особенное значение. Современные теории и концепции демонстрируют необходимость использования сформировавшихся тезисов не только в теории, но и на практике – для разрешения острых вопросов, возникающих в обществе. Такое разноаспектное изучение проблемы и понимание значимости этих исследований позволят локализовать ряд сложных противоречий, существующих сегодня между этносами и этническими культурами.

Несмотря на усиление межнациональных контактов, этнические различия будут присутствовать и дальше. И при развитии отношений в сфере культуры необходимо принимать во внимание этническое многообразие нашего мира.

Что касается непосредственно самого феномена моды, то в условиях распространения идеологии мультикультурализма, интенсификации социальной мобильности она выступает важным коммуникационным каналом, посредством которого этническая идентификация одновременно и сохраняется, но и стандартизируется и симулируется, попадая под влияние масс культа.

Логика нашего рассуждения приводит нас к выводу, что этнический стиль, который стал популярен в Европе в XX веке, действительно относится к русскому стилю. Его определение совпадает с выделенным нами термином русского стиля советского искусствоведа М. А. Ильина.

Дизайнеры, используя элементы русского народного костюма, чаще всего обращают внимание на форму, цвет костюма и декор. Степень использования этнических элементов у всех разная. Обычно модельеры выбирают один прообраз: силуэт, крой, цветовая гамма.

Проведенные исследования позволяют сделать следующие выводы, выделив узнаваемые черты русского стиля: во-первых, цветочно-растительный орнамент, который раньше использовали на Павлопосадских платках; во-вторых, перенос традиционного оформления народного промысла в виде орнамента, например, бело-голубая гжель, хохломская черно-золотая роспись; в-третьих, символом русского стиля является кружева и вышивка; и наконец, в-четвертых, использование меха в большом количестве в дизайне костюма.

Несмотря на активный процесс глобализации, в большинстве стран мира интерес к национальным традициям не исчезает и даже возрастает. Западных дизайнеров в русском костюме

привлекает, прежде всего, форма и конструктивные особенности цвета и декора. Таким образом, можно с достаточной точностью сделать вывод, что русский стиль в одежде достаточно долгое время будет еще востребован на Западе.

Сегодня видим, что часть художников и дизайнеров обратились к этнической тематике. Ведь на примере развития этнотенденций характерно прочитываются несколько векторов развития современной культуры. Глобализация и технологическое развитие, с одной стороны, отделяет человека от традиций, а с другой стороны, стирает границы между культурами.

Этническая мода актуальна как способ проявления культурного единства, который показывает традиции не только как экспонат в музее, а как современный значимый элемент культуры, раскрывающейся в моде, крайне актуальной сфере жизни для человека XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васильев А.А.* Европейская мода: три века. М., 2006.
2. *Васильев А.А.* Красота в изгнании. М.,2012.
3. *Ильин М.А., Борисова Е.А.* Архитектура 2-й пол. 19 в. // История русского искусства. Т. 9, 1965, № 2. 105-112.
4. *Калашникова Н.М.* Народный костюм. М., 2002.
5. *Кэссин-Скотт Дж.* История костюма и моды. М., 2002.
6. *Мерцалова М.Н.* Поэзия народного костюма. М., 1988.
7. *Нанн Д.* История костюма 1200-2000. М., 2003.
8. *Сорвин К.В., Сусоколов А.А.* Человек в обществе. Система социологических понятий в кратком изложении. М.: Русская панорама, 2011.
9. *Eicher Joanne B.* Dress and Ethnicity. Oxford/Washington, 1998.
10. *Parker Mary.* The Folkwear Book of Ethnic Clothing: Easy Ways to Sew & Embellish Fabulous Garments from Around the World. New York, 2002.

REFERENCES

1. Eicher Joanne B. *Dress and Ethnicity*. Oxford; Washington, 1998.
2. Ilyin M.A., Borisova E.A. 'Arhitektura 2-y pol. 19 v.' in *Istoriya russkogo iskusstva* [Architecture of 2nd half 19 c. in The history of Russian art]. T. 9, 1965, № 2. P. 105-112.
3. Kalashnikov N.M. *Narodnyiy kostyum* [Folk costume], Moscow, 2002.
4. Mertsalova M.N. *Poeziya narodnogo kostyuma* [Poetry folk costume], Moscow, 1988.
5.Nunn D. *Istoriya kostyuma 1200-2000* [History of Costume 1200 – 2000], Moscow, 2003.
6. Parker Mary. *The Folkwear Book of Ethnic Clothing: Easy Ways to Sew & Embellish Fabulous Garments from Around the World.* New York, 2002.
7. Scott J. Cassini. *Istoriya kostyuma i modyi* [The history of costume and fashion], Moscow, 2002.
8. Sorvin K.V., Susokolov A.A. *Chelovek v obschestve. Sistema sotsiologicheskih ponyatiy v kratkom izlozhenii* [Man in society. The system of sociological concepts in summary form], Moscow, Russian panorama, 2011.
9. Vasiliev A. A. *Evropeyskaya moda: tri veka* [European fashion: three centuries], Moscow, 2016.
10. Vasiliev A. A. *Krasota v izgnanii* [Beauty in Exile], Moscow, 2012.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

А.Б. Гончаренко
аспирант, старший преподаватель кафедры туристского бизнеса
Института Бизнес-Коммуникаций
Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна
Sandra_shc@mail.ru

ЗАКОНОМЕРНОСТИ КУЛЬТУРНОЙ ДИФФУЗИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ТУРИСТСКОМ ДИСКУРСЕ

В статье рассматриваются этапы формирования профессионального дискурса в российском туризме, появление новых реалий в туристском бизнесе и соответствующих им терминов, тенденции культурной диффузии в сфере туристского дискурса. Доказывается, что специфика культурной диффузии в этом процессе определяется рядом особенностей: она осуществляется на основе интереса; это комплексная культурная диффузия, а не диффузия единичного элемента.

Ключевые слова: туристский дискурс, культурная диффузия, диффузия инноваций, межкультурная коммуникация

The article refers to the stages and periods of professional media-discourse development in Russian travel and tourism, taking appearance of new products and new terms, and investigating main tendencies of cultural diffusion in the area of tourist discourse. It is proved that specific traits of cultural diffusion in the process are defined by a number of features: they are carried out based on the public interest. We could speak about complex cultural diffusion, not of singularities, but always of complex units.

Keywords: tourist discourse, cultural diffusion, diffusion of innovations, cross-cultural communication

В условиях процесса глобализации, стирания границ между государствами, формирования единого культурного и языкового пространства, международный туризм стал за последние годы одной из самых массовых форм культурного обмена между странами и континентами. В настоящее время он часто рассматривается как диалог с целью обмена культурно-историческим опытом. Коммуникативная природа туризма углубляет взаимопонимание, формирует культурную толерантность, обеспечивает моральную и интеллектуальную основу международного сотрудничества. Одновременно следует отметить и тот факт, что непосредственно внутри сферы туристского бизнеса активные международные контакты обусловливают глобальность диффузии англоязычной культуры, затрагивая туристский дискурс.

Сегодня положение с англоязычными заимствованиями в сфере отечественного туристского дискурса аналогично ситуации, которая наблюдалась в XVIII-XIX вв. в России, когда в результате политики культурной экспансии Франции ее влияние на всю русскую культуру было определяющим. На проблему диффузии англоязычной культуры обратила внимание Л.В. Виноградова: рассматривая терминологию туризма в английском и русском языках, она отметила, что в отечественной туристской терминологии лексические заимствования из английского языка составляют 60,3%[1]. С одной стороны, это позволяет говорить о типологической черте русского языка, суть которой заключается в признании заимствования одним из наиболее продуктивных способов терминообразования. С другой стороны, возникает необходимость проследить генезис отечественного туристского дискурса в привязке к становлению и развитию туризма как сферы деятельности.

Актуальность проблематики определяется также слабой степенью ее изученности в

© Гончаренко А.Б., 2015

[1] *Виноградова, Л.В.* Терминология туризма английского и русского языков в синхронном и диахронном аспектах [Текст]: автореферат дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Л. В. Виноградова; [Место защиты: Новгород. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого]. - Великий Новгород, 2011.

ISSN 2227-6165

отечественной науке. Например, за последние годы отечественные авторы в контексте культурной диффузии рассматривали с точки зрения философии процессы формирования этнической культуры (Р.С. Дауев), в контексте социально-культурной деятельности – заимствования традиций в досуговой сфере (М. Э. Вильчинская-Бутенко), в контексте культурологии и социологии – вопросы путешествий и туризма в системе межкультурного взаимодействия (Ю.В. Кассин, В.И. Рогачева). Динамика языковых заимствований благодаря СМИ, Интернету и высокой мобильности населения нарастает с каждым годом, однако для нас важным представляется вопрос закономерностей развития конкретного дискурса, а по данной тематике – отражение культурной диффузии в языке – за последнее время работало очень немного исследователей: Н.Л. Березницкая, Е.В. Мошняга.

Рассмотрим процесс изменения туристского дискурса применительно к России, взяв за основу четыре ключевых момента в исследовании диффузии инноваций, выделенные Э.М. Роджерсом, а именно: сама инновация; каналы коммуникации; необходимое время для принятия инновации; социальная система.

Также будем отталкиваться от исследования Л.В. Виноградовой, выделившей четыре этапа в истории развития отечественного туризма:

- начальный (конец XVII - конец XIX вв.), когда терминология туризма только зарождалась и заимствования происходили из литературного языка (ночевка, путевая книжка, путешественник);

- период становления добровольно-общественной формы организации туристской деятельности (конец XIX в. – 1936 г.), когда издательская и рекламная деятельность общественных туристских объединений способствовала широкому распространению терминологии, связанной со сферой туризма;

- этап профсоюзно-государственного руководства туризмом (1937-1990 гг.) привнес спортивную терминологию в профессиональный туристский дискурс, поскольку в этот период туризм стал рассматриваться как вид спорта;

- период коммерциализации туризма и формирования его как самостоятельной сферы бизнеса (после 1990 года).

Поскольку начальный период, когда туризм в России отсутствовал прежде всего как реалия (в отличие от метафизического понимания «путешествия»), не оставил заметного следа в формировании туристского дискурса, будем осуществлять анализ, начиная со второго этапа – становления добровольно-общественной формы организации туристской деятельности. Само понятие туризма в широком смысле можно рассматривать как инновацию данного этапа. Так, благодаря появлению в Санкт-Петербурге в 1895 году Российского общества туристов (Русского туринг-клуба) заимствованный из французского языка неологизм «турист» получил широкое распространение, во-первых, в виду привлекательности всего иностранного (и особенно французского) для русского дворянства и иных состоятельных сословий, часто путешествующих и знающих языки; во-вторых, из-за широкого использования неологизма в дорожно-справочных книжках «Дорожник», «Ежегодник», в журнале «Русский турист», издававшемся все тем же Российским обществом туристов, а также появления толкования слова «турист» в «Словаре иностранных слов» в период до 1917 года.

Дальнейшее укрепление в русском языке терминов «туризм» и «экскурсия» уже в советский период было связано с деятельностью Всесоюзного добровольного общества пролетарского туризма и экскурсий, которое являлось главной туристской организацией страны с 1930 по 1936 год, и через туристско-экскурсионную деятельность активно пропагандировало достижения социалистического строительства в СССР, представляя туризм как специфическую сферу советской повседневности.

Появление новых видов деятельности обусловило потребность введения профессионализмов в туристскую сферу. В основном они были связаны с экскурсионной практикой (*экскурсант, экскурсовод, экскурсия* и т.п.), планированием размещения (*палаточный лагерь, экскурсионное бюро, турбаза, курорт* и др.), самодеятельным туризмом (*палатка, штормовка* и др.).

ISSN 2227-6165

Благодаря специальной литературе и советской пропаганде, туристские термины быстро распространились и прочно вошли в жизнь широкого круга людей.

Третий этап развития отечественного туризма – этап профсоюзно-государственного руководства – начинается в 1936 году, когда туризм стал рассматриваться как вид спорта, что обусловило появление новых терминов спортивной направленности: *маршрут I и II категории сложности, значкист «Турист СССР», разрядник по туризму*. На данном этапе терминология организации туризма продолжает совершенствоваться за счет собственных ресурсов языка: пункт проката туристского инвентаря, инструктор по туризму, маркировка маршрута. Образование практически всех терминов, в том числе производных и сложных, происходит на базе исходных корневых слов. В результате появляются гнездовые структуры: маршрут – маркировка маршрута, категорийный маршрут, маршрутный лист/книжка, линейный/радиальный маршрут и т.д., что свидетельствует о содержательно-языковой связанности терминов. В этой связи можно говорить о сложившейся в тот период терминологической системе туризма.

Возвращаясь к исследованию диффузии Э.М. Роджерсом, нужно подчеркнуть, что процессы *диффузии инноваций* в различных сферах жизни общества имеют свои специфические черты и особенности. В социальной культурологии инновация понимается как изобретение новых идей, образов, принципов действия, политических и социальных программ, выработка новых форм деятельности, организации общества или его институтов, появление нового стиля мышления или чувствования.

Как известно, каналами культурной диффузии служат миграция, туризм, торговля, миссионерская деятельность, война и др. Культурная диффузия – это общественное явление, оно напрямую зависит от обстановки в обществе. Как указывает М.Э. Вильчинская-Бутенко, «В культурологическом плане диффузия – это взаимное проникновение отдельных явлений культуры или целых ее комплексов из одной культуры в другую при их взаимодействии»[2]. Но поскольку в советское время СССР являлся достаточно закрытой страной, контакты широких масс населения с представителями других стран были крайне ограниченны и не поощрялись, а зарубежные поездки были редкостью, то не приходится говорить о каком-либо значительном проникновении заимствованной лексики в тогдашний профессиональный дискурс туризма.

Развитие массового международного туризма в России и появление коммерческих форм туристской деятельности в начале 1990-х годов оказалось сопряжено с высокой динамикой общественных изменений в силу широкого распространения информационных технологий. В связи с этим следует отметить на четвертом этапе развития отечественного туризма, во-первых, ускоренность возникновения неологизмов – этот процесс, в частности, можно наблюдать в электронном словаре неологизмов Word Spy; во-вторых, – хронологическое дробление последнего этапа на более мелкие ввиду коренных преобразований в туристской сфере и ее привязки к экономическим процессам:

- переходный период после распада СССР (1990-1996 гг.);
- ранний период (1997-1999 гг.);
- период экономического подъема (2000-2008 гг.);
- период проблем в мировой экономике (2009-2013 г.);
- «новейший период».

В переходный период после распада СССР, с начала 1990-х годов, одновременно шло три процесса:

- распад предприятий старого типа (экскурсионных бюро, бюро путешествий, санаторно-курортных управлений, профсоюзных организаций и пр.);

- создание новых коммерческих фирм, которые впоследствии стали туроператорами или турагентами;

[2] См.: *Вильчинская-Бутенко, М. Э.* Культурная диффузия корпоративных досуговых практик в современной России [Текст] / М. Э. Вильчинская-Бутенко // Теория и практика сервиса. – 2012. – N 3. – С. 87-93.

ISSN 2227-6165

- модификация старых туристских предприятий путем перестройки на разработку туристского продукта, имеющего спрос у российского потребителя, становление понятия «туризм» в новом понимании.

На первом этапе развития рынка разрабатывались в основном выездные туры, поскольку многолетний дефицит выездного туризма в СССР сформировал повышенный спрос на внешний туристский продукт. Старая терминология (*профкомы, курсовки* и пр.) выходила из употребления вместе с соответствующими структурами и явлениями, значительной перестройке подверглась сложившаяся система терминов: с одной стороны, исчезли целые подсистемы терминов (в основном касающиеся планового и профсоюзного туризма), с другой стороны, стали активно внедряться англоязычные термины и первые профессиональные термины, обозначающие новые реалии[3]. Главным образом, англицизмы или интернациональная лексика англоязычного происхождения: *тур* вместо *поездка / путешествие*, *отель* вместо *гостиница*, *ресепшен* вместо *стойка портье*, *гид* вместо *экскурсовод*, *бронировать* вместо *заказывать*, и т.д.

В конце 1990-х годов на рынке туруслуг превалировала ориентация на массовый стандартный выездной туризм: экскурсионные поездки, отдых, шоп-туры. Кризис 1998 г. вызвал частичную переориентацию на въездной и внутренний туризм. Появились новые предложения, в том числе и на внутреннем рынке: сафари, круизный туризм, образовательные туры. В соответствии с этими переменами в туристском обиходе и в лексике появились новые слова, а также новые понятия, прежде незнакомые российскому потребителю туруслуг: *шоп-тур, круиз, бизнес-класс, «шведский стол», ваучер, дьюти-фри* и пр.

Период экономического подъема 2000-2008 годов отразился также и на индустрии туризма – появились новые дестинации, выросло количество предложений как стандартных турпакетов, так и индивидуальных программ, стали развиваться специальные виды туризма – экологический, оздоровительный, экстремальный, гастрономический и т.д., главным образом в выездном туризме, но отчасти и на внутреннем рынке. В профессиональную сферу туризма пришли такие слова и выражения, как трансфер, чартер, тур-лидер, отель на стопе и т.п. Зачастую русское слово или выражение заменялось английским, более кратким или емким – сингл вместо одноместный номер, дабл или твин – вместо двухместный номер, трансфермэн вместо сопровождающий, дестинация вместо туристское направление и др.

Рецессия в мировой экономике в 2009-2011 годы ознаменовала частичный спад спроса на турпродукт. Внутри туристской индустрии России в этот период накапливались скрытые проблемы: чрезмерные кредиты, низкая доходность, демпинг, незаполняемость чартеров и отельных блоков и т.д. Между тем развитие профессионального дискурса двигалось своим чередом, и в обиход работников турфирм вошли слова *зачекинить* (зарегистрировать в гостинице либо на рейсе), *овербукинг* (бронирование одного и того же номера в гостинице или места на авиарейсе несколькими людьми), *апарт-отель* (гостиница, номерной фонд которой состоит преимущественно из апартаментов с небольшой кухней), *бранч* (breakfast + lunch, поздний завтрак), *инсентив-туризм* (поощрительный туризм), *ивент-туризм* (событийный туризм), *оттрансферить группу* (перевезти группу туристов из/в аэропорта, вокзала до отеля или другого согласованного места), и пр.

Итак, если попытаться проанализировать коммуникационные каналы, с помощью которых туристский дискурс развивался вплоть до 2009 года, можно с уверенностью отдать пальму первенства профессиональным коммуникациям: необходимость осуществлять туристские услуги требовала от профессиональных работников туротрасли знания иностранной терминологии, которую они адаптировали двумя основными способами: суффиксацией и словосложением[4]. Ядром каждой

[3] См. *Березницкая, Н.Л.* Туризм как фактор межкультурной коммуникации [Текст] : автореф... канд. культурологии : 24.00.04 / Н. Л. Березницкая. – Санкт-Петербург, 1999.

[4] См.: *Рогачева, В.И.* Туризм как феномен кросс-культурной коммуникации [Текст]: автореф. дис. … канд. социол. наук: 22.00.06 / Рогачева В.И. ; [Моск. пед. гос. ун-т]. – Москва, 2003.

ISSN 2227-6165

модели являлись имена существительные (*аниматор* вместо массовик-затейник, отсюда *отельная анимация, анимационный сервис* и т.п.). Динамика заимствований при этом хотя и нарастала, но не существенно по сравнению с переходным периодом после распада СССР, словарь просто расширялся новыми заимствованиями слов, для которых отсутствовали соответствующие понятия в когнитивной базе языка-рецептора (например, *наркотуризм* – тур с целью употребления или даже контрабанды наркотиков, *волонтерский туризм* (voluntourism=*volunteer* + *tourism*) – тур в развивающиеся страны для оказания добровольческой помощи местному населению и т.п.), либо композициями английской и русской основ (например, шуб-тур – поездка в Грецию для покупки шубы, *киндерятник* – детское кресло в автомобиль) и т.п.

Вторым характерным признаком развития туризма в период экономического спада стало появление большего количества самостоятельных путешественников, экономящих свои деньги на услугах турфирм. И здесь мы наблюдаем очень быстрое, лавинообразное распространение в новой социальной системе (среде самодеятельных туристов) профессионализмов туристского дискурса: *шаттл* (бесплатный автобус, курсирующий по определенному маршруту), *лобби* (холл гостиницы), *такс-фри* (возврат налога на покупки при выезде из стран ЕС), *дьюти-фри* (беспошлинная торговля), *инвойс* (счет-фактура), *пэт-фрэндли отель* (гостиница, где разрешено проживание с домашними животными), *бэкпэкинг* (от англ. *backpack* – рюкзак, самостоятельное путешествие с рюкзаком за спиной, не прибегая к услугам турагентов, без больших расходов, но и без комфорта) и *флэшпэкинг* (тоже самостоятельное, но более финансово-обеспеченное и комфортное путешествие).

Следует в данном случае отметить, что происходит диффузия целого культурного комплекса, а не единичного элемента. В силу того обстоятельства, что сами туристы изыскивают способы минимальной оплаты своего путешествия, в широкий обиход вошли слова, связанные с бронированием отелей и рейсов: *букинг* (бронирование), *хостел* (недорогой вариант размещения без удобств в номере), *каучсерфинг* (сеть бесплатного жилья для путешественников), *лоукостер* (малобюджетный авиаперевозчик), *стопщик* (турист, путешествующий автостопом), *глэмпинг* (гламурный отдых на природе) и т.п.

Этот процесс можно назвать вторичной культурной диффузией, поскольку вышеназванные понятия распространились за пределами изначальной культурной группы – профессиональных работников туротрасли – и укоренились в среде самих туристов. «Высокий уровень культурных заимствований вторичной группой в данном случае объясняется хабитуализацией («опривычиванием») западных образцов и видов туризма, которые прошли апробацию в российской практике и не вошли в противоречие с ментальностью современного россиянина», считает Е.В. Мошняга[5]. Заимствование профессиональной терминологии от посредника (отечественных работников туротрасли) принимающей стороной (клиентами) в данном случае следует рассматривать как диффузию на основе интереса.

Таким образом, четвертый этап, насчитывающий немногим более двух десятилетий, стал наиболее продуктивным в плане пополнения туристской терминологии новыми единицами, большая часть которых не зафиксирована в словарях.

«Новейший период» развития турбизнеса 2012-2014 гг. характеризуется значительными потрясениями в отечественной туриндустрии: в отрасли следует ряд неожиданных банкротств, в том числе крупных и старейших игроков туристского рынка, обостряется внешнеполитическая ситуация, следуют санкции Запада, снижение доверия отечественного потребителя и дальнейший рост доли самостоятельно организованных путешествий как внутри России, так и за рубеж. В результате недавних событий и присоединения Крыма к России последней тенденцией на рынке туруслуг является развитие внутреннего туризма. Все эти явления находят отражение в языке и, соответственно, в профессиональном туристском дискурсе.

[5] *Мошняга, Е.В.* Концептуальное пространство межкультурной коммуникации в туризме в условиях глобализации [Текст] : монография / Е.В. Мошняга ; авт. предисловия А. М. Ушков ; Российская международная академия туризма. – М. : Советский спорт, 2010.

ISSN 2227-6165

Подытоживая, можно сказать следующее: профессиональный туристский дискурс представляет собой один из видов делового общения, имеющего определенную практическую цель. Его развитие шло и продолжает идти параллельно с развитием туристской индустрии, когда одни термины и понятия, изжившие себя, выходили из употребления, а другие, новые, возникали вместе с новыми явлениями в туризме и становились частью языка и одновременно – профессионального туристского дискурса.

На данном этапе туристский дискурс характеризуется следующими признаками:

- англоориентированностью заимствований;
- односторонностью (обогащается только русский язык, обратного процесса практически нет);
- незавершенностью (в силу непрерывности происходящего процесса);
- специфика культурной диффузии в этом процессе определяется рядом особенностей: она осуществляется на основе интереса; это комплексная культурная диффузия, а не диффузия единичного элемента (следовательно, она более успешна).

Можно предположить, что в дальнейшем особенно интенсивно будут развиваться специальные виды туризма – ивент-туризм, медицинский туризм, бизнес-туры, MICE (Meetings – Incentives – Conferences – Exhibitions), и т.п., а вместе с ними, предположительно, в туристский дискурс войдут и новые термины, например, наряду с уже существующими *architourism* – туризм с целью изучения архитектуры, может появиться *edutourism* – образовательный туризм, *gasrotourism* – гастротуризм, *chocotourism* – «шоколадные туры» (по аналогии с винными, яблочными турами и т. д.).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Березницкая, Н.Л.* Туризм как фактор межкультурной коммуникации [Текст] : автореф... канд. культурологии : 24.00.04 / Н. Л. Березницкая. – Санкт-Петербург, 1999. – 18 с.
2. *Вильчинская-Бутенко, М.Э.* Культурная диффузия корпоративных досуговых практик в современной России [Текст] / М.Э. Вильчинская-Бутенко // Теория и практика сервиса. – 2012. – N 3. – С. 87-93.
3. *Виноградова, Л.В.* Терминология туризма английского и русского языков в синхронном и диахронном аспектах [Текст]: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Л.В. Виноградова; [Место защиты: Новгород. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого]. – Великий Новгород, 2011. – 23 с.
4. *Дауев, Р.С.* Культурная диффузия в коммуникативном пространстве диалога культур [Текст]: дис... канд. филос. наук : 24.00.01 / Р.С. Дауев; [Место защиты: Юж. федер. ун-т]. – Грозный, 2013. – 139 с.
5. *Долженко, Г.П.* Термины «туризм» и «турист» в русской лексике: хронологический аспект / Г.П. Долженко, Л.Б. Савенкова // Географический вестник. – 2011. – №4. – URL: http://cyberleninka.ru/article/n/terminy-turizm-i-turist-v-russkoy-leksike-hronologicheskiy-aspekt (дата обращения: 27.05.2015).
6. *Кассин, Ю.В.* Трансформация способов восприятия чужих культур в процессе культурных контактов [Текст]: автореф. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Ю.В. Кассин; [Моск. гос. ун-т культуры и искусств]. – Москва, 2007. – 16 с.
7. *Мошняга, Е.В.* Концептуальное пространство межкультурной коммуникации в туризме в условиях глобализации [Текст]: монография / Е.В. Мошняга ; авт. предисловия А. М. Ушков ; Российская международная академия туризма. – М. : Советский спорт, 2010. – 218, [2] с. – (Серия: Профессиональное туристское образование).
8. *Рогачева, В.И.* Туризм как феномен кросс-культурной коммуникации [Текст]: автореф. дис. ... канд. социол. наук: 22.00.06 / Рогачева В.И. ; [Моск. пед. гос. ун-т]. – Москва, 2003. – 21 с.

REFERENCES

1. Bereznitskaya, N.L. *Tourism as a factor of intercultural communication* [in Russian]: PhD thesis abstract: 24.00.04 / NL Bereznitskaya. St. Petersburg, 1999., 18 p.
2. Cassin, Y.V. *The transformation of the ways of perception of foreign cultures in the process of cultural contacts* [in Russian]. PhD thesis abstract. Moscow State Univ. of Culture and Arts. Moscow, 2007.16 p.
3. Dauev, R.S. *Cultural diffusion in communicative space of dialogue between cultures* [in Russian]: PhD Thesis. South. Federal Univ. Grozny, 2013. 139 p.

4. Dolzhenko G.P. “The term "tourism" and "tourist" in the Russian vocabulary: the chronological aspect” [in Russian] in *Geografichesky Vestnik* [Geographic Messeger], 2011., №4. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/terminy-turizm-i-turist-v-russkoy-leksike-hronologicheskiy-aspekt (accessed: 05.27.2015).
5. Mosneaga, E.V. *The conceptual space of intercultural communication in tourism in the context of globalization* [in Russian]: a monograph, foreword by A. M. Ushkov; Russian International Academy of Tourism. Moscow: The Soviet sports, 2010. 218, [2] p. (Series in Russian: Professional tourist formation).
6. Rogacheva, V.I. *Tourism as a phenomenon of cross-cultural communication* [in Russian]: PhD Thesis abstract. Moscow Pedagogical State Univ. Moscow, 2003. 21 p.
7. Vinogradova, L.V. Tourism Terminology English and Russian languages in synchronic and diachronic aspects of the [in Russian]: PhD Thesis abstract. Novgorod State University named after Yaroslav the Wise. Veliky Novgorod, 2011. 23 p.
8. Wilczynskaya-Butenko, M.E. “Cultural diffusion of corporate leisure practices in contemporary Russia” [in Russian] in *Teoria i Praktika Servisa* [Theory and practice of service]. 2012., N 3., P. 87-93.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

Н.В. Сюзева
старший преподаватель Российского государственного профессионально-педагогического университета
mogilenko_nataly@mail.ru

ПРАВОВАЯ КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ И ВОСПРОИЗВОДСТВА АНТИКОРРУПЦИОННОЙ СУБКУЛЬТУРЫ

В статье поднимается вопрос о правовой культуре образовательной организации как модусе культуры и факторе формирования и воспроизводства антикоррупционной субкультуры. Обучающиеся – та социальная группа, которая может стать преимущественным носителем альтернативной доминирующей в обществе лояльной к коррупции модели поведения. Автор считает, что ключевую роль в правовой культуре образовательной организации, воспроизводящей антикоррупционную субкультуру, должны играть ценности, оказывающие влияние на формирование идеалов и образцов поведения, специфицирующие правовую культуру как негативную среду для коррупции. Вне развитой правовой культуры образовательной организации антикоррупционная субкультура невозможна в силу отсутствия потенциальных её носителей.

Ключевые слова: правовая культура, антикоррупционная субкультура, правовые ценности, образовательная организация, правовое сознание

The article raises the question of the legal culture as a mode of educational organization and cultural factors of formation and reproduction of the anti-corruption subculture. A students is social group, which can be advantageous to alternate the dominant carrier in society loyal to corrupt behaviors. The author believes that a key role in the legal culture of the educational organization, reproducing anti-corruption subculture should play stable values, influencing the formation of ideals and patterns of behavior, specifying the legal culture as a negative environment for any corruption. Without a developed legal culture of the organization's anti-corruption education subculture is impossible because of the lack of potential of its carriers.

Keywords: legal culture, the subculture of anti-corruption, legal values, educational organization, legal consciousness

В современной России государством и общественностью предпринимаются разнообразные меры противостояния и предупреждения коррупции. К последним относятся и программы антикоррупционного воспитания коллективов, в том числе в образовательных организациях. Культурологический анализ применяемых в современных образовательных организациях мер, направленных на предупреждение коррупции в социуме, свидетельствует не только и не столько об успехах, но и о широко распространенной нерешительности и апатии администраций, коллективов образовательных организаций, разработчиков программ предупреждения коррупции, спонтанно или сознательно опирающихся на убеждение в неискоренимости коррупционных стереотипов в обозримый исторический период развития России, что напрямую связано с уровнем правовой культуры в нашем обществе.

Россия в лице государства и лидеров общественного мнения в конце XX в. провозгласила построение правового государства и гражданского общества. Эффективность подобных преобразований напрямую зависит от уровня правовой культуры российского общества, что нашло официальное закрепление в Основах государственной политики в сфере правовой грамотности и правосознания граждан, в которых говорится: «Развитие правового государства, формирование гражданского общества и укрепление национального согласия в России требуют высокой правовой

© Сюзева Н.В., 2015

ISSN 2227-6165

культуры, без которой не могут быть в полной мере реализованы такие базовые ценности и принципы жизни общества, как верховенство закона, приоритет человека, его неотчуждаемых прав и свобод, обеспечение надёжной защищённости публичных интересов»[1].

О правовой культуре судят по состоянию позитивного права, законодательства, его содержанию и форме, по содержанию и форме локального (на уровне организаций) регулирования; состоянию правосознания в обществе, то есть степени знания и понимания права, уважения к праву, осознания необходимости его использования, соблюдения, исполнения; состоянию правовой деятельности, включающей правотворческую и правоприменительную; правомерному/неправомерному поведению граждан, характеризующемуся степенью исполнения требований законности, состоянием правопорядка в обществе. Развитая правовая культура предполагает не просто правомерное, а ещё и добровольное, сознательное социально-активное поведение.

А.П. Семитко определяет правовую культуру как «обусловленное социально-экономическим, духовным, психологическим, историческим и т.п. строем качественное состояние правовой жизни общества, выражающееся в достигнутом уровне правового сознания и правового развития субъекта, уровне правовой деятельности и уровне юридических актов, иных текстов правового характера, а также степени гарантированной правом и государством свободы личности в единстве с ее ответственностью перед обществом»[2].

Правовая культура – модус культуры, проявляющийся в формировании, передаче, сохранении правовых ценностей, служащих ориентиром юридически значимого поведения, и в самом этом поведении. Поскольку переход к рынку вызвал резкую имущественную дифференциацию, разрушение традиционной системы социальной защиты, коррумпированность государственных структур, несовершенство системы политического представительства, рост преступности, постольку у значительной части россиян дала о себе знать низкая мотивация к соблюдению закона, а правовая культура стала приобретать политический подтекст с серьезными протестными и антагонистическими настроениями – юридически значимое поведение россиян страдает значительными противоречиями, порой прямым эпатажем законности, объясняемым далеко не только пробелами в уровне правовой грамотности. Речь идёт о состоянии правовой культуры россиян в целом. Отечественные и зарубежные ученые порой небезосновательно характеризуют состояние современной правовой системы России как «синдром спящего права», которое не столько нарушается, сколько не действует.

Правовая культура образуется в рамках доминирующей культуры самим правом, и им обуславливается. Соответственно, от характера восприятия права, правовых ценностей и установлений, готовности соответствовать правовым идеалам, отношения к праву зависит и уровень правовой культуры как отдельно взятого человека, так и всего общества, а также предпочтение выбора правовых или неправовых способов решения повседневных проблем.

В практике преобразований, к сожалению, недооценивалась культурно-историческая специфика отечественной правовой культуры, что вызывало некритичное заимствование чужих правовых форм, их поспешное внедрение, догоняющий и неэффективный характер правовых реформ. Сегодня стало налицо столкновение глобального, универсального стандартизирующего начала с национальным, самобытным. В этих условиях стоит задача сохранения культурно-исторической, в том числе правовой идентичности страны.

При этом признаётся, что «успех правового прогресса России, а значит, и построения гражданского общества и правового государства, зависит от успеха борьбы с коррупцией. Первые шаги в этом направлении уже сделаны, их немало, они охватывают многие сферы и аспекты, в том числе принятое законодательство. Созданы специальные структуры по борьбе с коррупцией,

[1] Основы государственной политики в сфере правовой грамотности и правосознания граждан/ Российская газета. 14. 07.2011 г. №5527. Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.rg.ru/2011/07/14/pravosoznanie-dok.html

[2] *Семитко, А.П.* Развитие правовой культуры как правовой прогресс: Проблемы теории и методологии: Автореф. дисс. … докт. юрид. наук: 12.00.01. Изд-во УрГЮА. – Екатеринбург, 1996.

ISSN 2227-6165

узаконено декларирование доходов чиновников. Однако пока эти меры носят эпизодический характер. Нужна твердая целенаправленная политическая воля в системной, фундаментальной, жесткой, борьбе с большим злом российской государственности – коррупцией»[3].

Но «твёрдой воле» необходима и «твёрдая опора», которой может быть только соответствующий уровень развития правовой культуры, что требует длительной и кропотливой работы, и прежде всего, в сфере образования. В таком общероссийском контексте состояния правовой культуры действуют образовательные организации, их педагогические коллективы.

Поскольку важнейшей сферой трансляции, реализации и трансформации культуры является образование, поэтому требуется осмысление правовой культуры современной образовательной организации как фактора формирования и воспроизводства антикоррупционной субкультуры. В силу того, что восприятие и отражение человеком правовых явлений и процессов, в том числе коррупции, напрямую детерминировано правосознанием и правовой культурой, последняя становится одним из ключевых факторов, способным обеспечить эффективную превентивную деятельность в области борьбы с коррупцией.

Правовая культура образовательной организации в отличие от иных организаций должна иметь высокий уровень развития, поскольку её деятельность ориентирована на формирование, распространение правовых знаний, ценностей правовой культуры. Особенности правовой культуры образовательной организации определяются её правовым статусом, компетенцией, деятельностью, однако в ней проявляются все общепризнанные элементы правовой культуры:

а) правовые знания, убеждения, установки, идеалы участников образовательного процесса, на основе которых они принимают решения и реализуют право выбора в ситуациях конфликта интересов;

б) правовое поведение и деятельность участников образовательного процесса, проявляющееся как в межличностных отношениях внутри образовательной организации, так и вне её, а также во взаимодействии с социальными институтами и органами власти (культура правового поведения);

в) правовые институты, которые используются в образовательном процессе всеми его участниками, как обязательный атрибут правовой действительности (культура функционирования различных структур образовательной организации).

Таким образом, правовая культура образовательной организации представляет собой сфокусированную на правовых реалиях культуру образовательной организации, ценности и традиции которой определяют вектор поведения её носителей в правовых (то есть опосредованных нормами права, предусмотренных содержанием правовых норм) отношениях. Правовая культура образовательной организации включает в себя правовые традиции и ориентации, специфическую систему коммуникации носителей правовой культуры (коллектива обучающихся, педагогического состава и администрации образовательной организации). Здесь выкристаллизовываются ценности, культивируемые в организации, непосредственно относящиеся к правовым реалиям – высшая или вспомогательная роль права в социуме, неприемлемость коррупции или толерантность к ней, стремление к материальному благополучию любой ценой или при обязательном соблюдении закона, и т.д.

Правовое сознание участников образовательного процесса как составляющая правовой культуры образовательной организации включает в себя и правовую интуицию как средство постижения истины, а также правовые знания, представления и убеждения. Знание и понимание права, правовых норм определяется глубиной личных переживаний, возникающих в каждой конкретной опосредованной нормами права ситуации. На правовую культуру в большой степени влияет «исторически сложившаяся матрица типизации юридически значимого поведения и правовых оценок, схема смыслопостроений, до конца не уловимая в рефлексии»[4], которая

[3] *Петручак Л.А.* Правовая культура современного российского общества: монография/ Л.А. Петручак – Москва: Перо, 2012.

[4] *Овчинников А.И.* Правовое мышление: Аксиологический и герменевтический аспекты : Автореф. дисс…канд юр наук: 09.00.10 /А. И. Овчинников. – Ростов на Дону, 2000.

ISSN 2227-6165

генерирует правопонимание, правовое мышление и напрямую влияет на направленность личности. Направленность же личности в условиях правовой культуры образовательной организации может определяться степенью соответствия внутренних ценностей человека правовым, моральным ценностям, а также отношением к норме права как индивидуальной правовой ценности, которую субъект намеревается реализовать[5]. Так, Э. Тоффлер писал: «Перед человечеством открыты сегодня богатые и разнообразные возможности дальнейшего развития, но какое будущее оно выберет, будет зависеть, в частности, от ценностей, которые определят процесс принятия им решений»[6].

Иерархия ценностей лежит в основе поведенческого вектора, в соответствии с ней признается необходимость и возможность определенных вариантов поведения. Если материальные ценности (карьера, деньги, престиж, власть) заменяют внутренние духовные ценности в иерархии и становятся основным критерием существования человека, то вероятна оценка коррупционного поведения как приемлемого в определенных жизненных ситуациях даже при внешней общей негативной оценке коррупции. Мы согласны с мнением И.М. Суворовой о «бинарной структуре ценностей культуры, когда не пересекаются, условно выражаясь, «полусферы» этой модели, то есть с одной стороны – «целевое» прагматическое отношение к человеку и его деятельности, а с другой стороны – ценность человеческой жизни. Аналогичным выглядит противопоставление хищнического потребления природных богатств с целью наживы, с одной стороны, и осознание опасных последствий варварского техногенного развития с другой»[7]. «Бинарная» структура ценностей делает возможной и коррупционную направленности личности – с одной стороны, глобальная борьба с коррупцией и её негативная оценка как на групповом, так и на индивидуальном уровнях, с другой – повсеместное использование коррупционных практик в быту.

В процессе формирования правовой культуры или её качественного изменения важен не только факт овладения культурно-правовым наследием, но и включение носителя культуры в процесс правовой деятельности, получение не просто правовых знаний, а приобретение умений и владений правовыми способами и средствами разрешения определенных жизненных задач, что может быть успешно реализовано при сознательно организованном и контролируемом воздействии на локальную правовую культуру конкретной образовательной организации.

Культура правового поведения – наличие правовых ориентаций, определенный характер и уровень правовой активности, благодаря которой личность приобретает и развивает правовые знания, умения и навыки. По мнению В.Н. Кудрявцева, правовое поведение представляет собой «социально значимое поведение индивидуальных или коллективных субъектов, подконтрольное их сознанию и воле, предусмотренное нормами права и влекущее за собой юридические последствия»[8]. В правовом поведении выражается отношение человека к правовым ценностям той группы, к которой он принадлежит, что проявляется в правомерности или неправомерности поведения. Иными словами, правовое поведение человека напрямую связано с правовой социализацией в образовательной организации – ценности правовой культуры образовательной организации должны быть усвоены, переведены в субъективный план и закреплены в мотивах и целях деятельности.

Уровень ценностного реагирования на требования правовых нормативов отражает способность самостоятельного выбора нравственно-ценностных приоритетов и определяет нравственные возможности личности, приданию правовым и нравственным ценностям личностного смысла. Осознанный выбор в пользу правомерного поведения является одним из показателей антикоррупционной направленности личности. Интенционально-обусловленные коррупционные

[5] *Мороз Е.Н.* Правовая норма как ценность: дис. ... кандидата юридических наук: 12.00.01 / Мороз Елена Николаевна; ФГБОУ ВПО «Южно-Уральский государственный университет». – Челябинск, 2013.

[6] Ценности и будущее: Влияние технологических изменений на американские ценности // Сб. научных статей под редакцией К. Баэра и Н. Речера. Нью-Йорк – Лондон. 1971. – С.3.

[7] *Суворова И.М.* Образование в аксиосфере культуры: нравственно-эстетические аспекты. Дисс. …докт.фил.наук: 09.00.04. – СПб., 2015. – С.174.

[8] *Кудрявцев В.Н., Казимирчук В.П.* Современная социология права. М.. 1995. – С.164-165; Юридическая социология. М... 2000. – С.156-159.

ISSN 2227-6165

стереотипы, а также вера в неизбежность и неискоренимость коррупции не позволяют воспринимать педагогические сентенции как нечто необходимо воплощаемое в жизнь. Важно, чтобы ценности становились таковыми не по настоянию, а по внутреннему убеждению. Но самостоятельность личности всё же формируема – естественной для неё культурной средой, органичной встроенностью в эту среду. И будучи воспринимаемой как естественная, среда всё же может и должна быть в образовательных организациях целенаправленно формируема и сопровождена мерами, обеспечивающими её воспроизводство. Эта среда будет устойчиво воспроизводиться, если она приобретёт качество соответствующей субкультуры.

Обучающиеся образовательных организаций – та социальная группа, которая может стать преимущественным носителем альтернативной доминирующей в российском обществе лояльной к коррупции модели поведения, то есть основанной на действительном уважении собственного достоинства и достоинства других людей и, в частности, неприемлемости действий, разрушающих это достоинство взятками и подношениями. Молодежные субкультуры нередко меняют доминирующую актуальную культуру, активно влияют на нее, что являются и способом самореализации личности, утверждения персональной позиции, в том числе альтернативной общепринятой.

Важен мониторинг динамики различных субкультур в рамках правовой культуры образовательной организации. Постоянное взаимодействие субкультур и локальной культуры образовательной организации приводят к изменениям в системе ценностей, причем в субкультурах, наряду с сохранением большинства актуальных ценностей, идет постоянное обновление и создание чего-то нового в аксиосфере. При этом «если нормы, символы и ценности, созданные и принятые в рамках материнской культуры, задают основной принцип упорядочения всего культурно-исторического типа, то нормы, символы и ценности, созданные и принятые в рамках дочерней культуры, то есть субкультуры, задают основной принцип упорядочения конкретного субкультурного сообщества»[9].

Ключевую роль в правовой культуре образовательной организации, воспроизводящей антикоррупционную субкультуру, должны играть ценности, оказывающие влияние на формирование идеалов и образцов поведения, специфицирующие правовую культуру как негативную среду для коррупции. Аксиосфера правовой культуры образовательной организации в таком случае включает иерархию ценностей, в которой уважение к праву занимает высший уровень; ценностные представления и их субъективные оценки, нормы, идеалы; результаты практической деятельности человека в отношениях с коллегами, родными, социальными институтами, властью, и «осваивающего объективные ценности и благодаря ценностному сознанию создающего новые художественные, нравственные, материальные, религиозные ценности и ценности научного творчества»[10].

Таким образом, аксиогенез правовой культуры образовательной организации напрямую влияет на каждого участника образовательного процесса, в том числе на аксиогенез носителей различных субкультур, потому логичным становится вывод о необходимости формирования ценностных ориентаций обучающихся в условиях образовательного процесса. Только наличие выраженной антикоррупционной составляющей этой культуры может сделать данную организацию субъектом предупреждения коррупции в социуме, позволит этой организации, прежде всего, через ее выпускников формировать таких членов общества, которые своим поведением, отношением, оценками, знаниями будут менять его лояльную к коррупции культуру на противоположную направленность, на критическую самооценку своих действий, сопротивление коррупциогенным условиям социальной среды, готовность сознательно отказываться от использования неформальных внеправовых способов решения как повседневных, так и профессионально-обусловленных задач и проблем.

[9] *Левикова С.И.* Две модели динамики ценностей культуры: (На примере молодежной субкультуры) / С. И. Левикова // Вопросы философии. – 2006. – № 4. – С.71-79.

[10] *Янкина Н.В.* Аксиосфера культуры и образование//Аксиология и инноватика образования/ [Электронный ресурс] – 2010. – № 1. Режим доступа: http://www.orenport.ru/axiology/?doc=5

ISSN 2227-6165

Специфика ядра правовой культуры образовательной организации зависит от иерархии ценностей. Придерживаясь классической точки зрения и принимая общепризнанные ценности актуальной локальной культуры образовательной организации за «ядро», обеспечивающее стабильность системы, а антикоррупционные ценности – за «периферию», менее устойчивую и склонную к изменениям, мы делаем вывод, что формируемые и разделяемые в рамках антикоррупционной субкультуры ценности со временем могут закрепиться не только в локальной культуре образовательной организации, но и в актуальной культуре всего общества. Антикоррупционная субкультура, включенная в систему правовой культуры образовательной организации, опирается на правовую культуру и правосознание субъектов образовательного процесса, носителей антикоррупционной субкультуры. В настоящее время в образовательных организациях реализуются разнообразные меры антикоррупционного характера, так или иначе влияющие на формирование антикоррупционной субкультуры, что требует отдельного анализа.

Таким образом, правовая культура образовательной организации не обособлена от других видов культуры – политической, моральной, эстетической, художественной. Это та правовая среда, которая определяет отношение к праву, его ценностям, ценностям культуры в целом, правовым институтам, правовой реальности, детерминирует осознанное правовое поведение, активную гражданскую позицию. Правовая среда зависит от общей иерархии ценностей в определенной образовательной организации и базовых ценностей актуальной культуры. Соответственно, вне развитой правовой культуры образовательной организации антикоррупционная субкультура невозможна в силу отсутствия потенциальных её носителей, разделяющих правовые и антикоррупционные ценности, убеждения. Правовые знания, убеждения, установки невидимы, они могут проявиться (если они есть и развиты в должной степени) лишь в правомерном поведении, следовательно, в борьбе и предупреждении коррупции, особенно воспитательными средствами, важно, чтобы правовая культура самой образовательной организации была развита на должном (высоком) уровне. Только при этом условии возможно формирование и поддержание антикоррупционной субкультуры образовательной организации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ковалева И.В.* Ценности правовой культуры в представлениях российского общества конца XIX – начала XX веков: Дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 Великий Новгород, 2001. 192 с.
2. *Кудрявцев В.Н., Казимирчук В.П.* Современная социология права. М., 1995. С.164-165.
3. *Левикова С.И.* Две модели динамики ценностей культуры: (На примере молодежной субкультуры) / С. И. Левикова // Вопросы философии. – 2006. – № 4. – С.71-79.
4. *Мороз Е.Н.* Правовая норма как ценность: дис. ... кандидата юридических наук: 12.00.01 / Мороз Елена Николаевна; ФГБОУ ВПО «Южно-Уральский государственный университет». – Челябинск, 2013. – 198 с.
5. *Овчинников А.И.* Правовое мышление: Аксиологический и герменевтический аспекты : Автореф. дисс...канд юр наук: 09.00.10 /А. И. Овчинников. – Ростов на Дону, 2000. – 31 с.
6. Основы государственной политики в сфере правовой грамотности и правосознания граждан/ Российская газета. 14. 07.2011 г. №5527. Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.rg.ru/2011/07/14/pravosoznanie-dok.html.
7. *Петручак Л.А.* Правовая культура и юридическое образование в контексте модернизации российского общества: монография / Л.А.Петручак – Москва: Проспект, 2011. С. 35.
8. *Семитко А.П.* Развитие правовой культуры как правовой прогресс: Проблемы теории и методологии: Автореф. дисс. ... докт. юрид. наук: 12.00.01. Изд-во УрГЮА. – Екатеринбург, 1996. – 36 с.
9. *Степанов Л.Л.* Правовая культура в контексте культурологического анализа: Автореф. дисс. ... к.филос.н.: 24.00.01 / Степанов Леонид Леонидович; [Рост. гос. ун-т]. – Ростов н/Д: 2003. – 22 с.
10. *Суворова И.М.* Образование в аксиосфере культуры: нравственно-эстетические аспекты. Дисс. ...докт.фил.наук: 09.00.04. – СПб., 2015. С.174.
11. *Янкина Н.В.* Аксиосфера культуры и образование//Аксиология и инноватика образования/ [Электронный ресурс] – 2010. – № 1. Режим доступа: http://www.orenport.ru/axiology/?doc=5

REFERENCES

1. 'Basics of the state policy in the sphere of legal literacy and legal awareness of citizens' in *Rossiyskaya Gazeta*. 14.07.2011, №5527. [in Russian] Electronic resource. Access mode: http://www.rg.ru/2011/07/14/pravosoznanie-dok.html.
2. Kovaleva I.V. *The values of the legal culture in the views of the Russian society of the late XIX - early XX centuries:* Dr. Habil. Diss. [in Russian] Veliky Novgorod, 2001. 192p.
3. Kudryavtsev V.N., Kazimirtcuk V. P. *Contemporary sociology of law*. [in Russian] Moscow, 1995. P. 164-165.
4. Levikova S.I. 'Two models of the dynamics of cultural values (On an example of the youth subculture)' in *Voprosy Filosofii* [Problems of the Philosophy]. 2006. № 4. P. 71-79.
5. Moroz E.N. *A legal norm as a value:* Dr. Habil. Diss. Absract. [in Russian] Tchelyabinsk, 2013. 198 p.
6. Ovtchinnikov A.I. *Legal Thinking: Aksiologichesky and hermeneutical aspects:* Dr. Habil. Diss. Absract. [in Russian] Rostov-on-Don, 2000. 31 p.
7. Petrutchak L.A. *Legal culture and legal education in the context of the modernization of the Russian society:* Monograph. [in Russian] Moscow, 2011. P. 35.
8. Semitko A.P. *The development of the legal culture as a legal progress: problems of theory and methodology:* Dr. Habil. Diss. Absract. [in Russian] Ekaterinburg,1996. 36 p.
9. Stepanov L.L. *Legal culture in the context of cultural analysis*. Dr. Habil. Diss. Absract. [in Russian] Rostov. 2003.
10. Suvorova I.M. *Education in the axiosphere of a culture: moral and aesthetic aspects*. Dr. Habil Diss. [in Russian] St.Peterburg, 2015.
11. Yankina N.V. *Axiosphere of a Culture and Education in The axiology and innovation of the Education* [electronic resource] 2010. № 1. [in Russian] Access mode: http://www.orenport.ru/axiology/?doc=5Текст статьи...Текст статьи...Текст статьи...Текст статьи...

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

SUMMARY

КИНОВЕДЕНИЕ КАК ГУМАНИТАРНАЯ НАУКА

УДК 791.43.01

Автор: ***Хренов Николай Андреевич***, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания, e-mail: nihrenov@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена обоснованию необходимости рассмотрения истории кино как раздела истории культуры, с использованием в качестве одного из основных методологических подходов для такого ее изучения концепции исторической поэтики русской формальной школы.

Ключевые слова: формальная школа, история кино, структурализм, постструктурализм, лингвистика, поэтика, синхрония, диахрония, историческая поэтика, гуманитарная наука, киноведение, аристотелевская традиция, рецептивная эстетика, рецепция, социальный институт, социальные функции, статус автора, история искусства без имен

FILM STUDIES AS A HUMANITIES

UDC 791.43.01

Author: ***Khrenov Nikolai***, PhD in Philosophy, professor, Deputy Director, State Institute of Art Studies (Moscow, Russia), e-mail: nihrenov@mail.ru

Summary: The article grounds demand to conceptualize the history of the cinema as part of the history of the culture, gaining as one of the main methodological approaches the reconceptualization of the historical poetics in works of the Russian Formalism.

Keywords: formalism, cinema history, structuralism, post-structuralism, linguistics, theory of poetry, synchrony, diachrony, historical poetics, humanities, film studies, Aristotelian tradition, receptive aesthetics, reception, social institution, social functions, the author status, nameless history of art

ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АРГУМЕНТ МАЛЕВИЧА: БОГ КАК СОВЕРШЕНСТВО, ИЛИ ВЕЧНЫЙ ПОКОЙ

УДК 7.01+7.038.14+75.01

Автор: ***Левина Татьяна Владимировна***, кандидат философских наук, доцент школы философии Национального исследовательского университета Высшая школа экономики, e-mail: tvlevina@hse.ru

Аннотация: Революционер в искусстве, Казимир Малевич оставил обширное теоретическое наследие, которое часто не совпадает с образом, созданным о нем в обществе. В частности, это можно отнести к трактатам по супрематической философии, в которых Малевич размышляет о классических философских и теологических проблемах. Бог и человек, путь человека к абсолюту, пребывание Бога в абсолютной реальности, иначе говоря, супрематизм – вот то, о чем рассуждает Малевич на страницах своего теоретического учения. Онтологический аргумент, проблема cogito, теодицея и свобода воли – неполный перечень тем, которые он обсуждает. В настоящем исследовании главной задачей видится сопоставить рассуждения теоретика искусства с классическими философскими проблемами и провести параллели главным образом с Декартом и Лейбницем, а также с Платоном, Плотином, Августином, Ансельмом и Кантом. В результате хотелось бы получить картину малевичевского интеллектуального мира, который проливает свет на смысл его произведений искусства.

Ключевые слова: Казимир Малевич, онтологический аргумент, свобода воли, Божественные атрибуты, Рене Декарт, мышление, вечный покой, Готфрид Вильгельм Лейбниц, Августин, cogito

MALEVICH'S ONTOLOGICAL ARGUMENT: GOD AS PERFECTION OR ETERNAL PEACE

UDC 7.01+7.038.14+75.01

Author: ***Levina Tatiana***, Ph.D. of philosophical sciences, docent at the School of philosophy, National research university Higher school of economics (Moscow, Russia), e-mail: tvlevina@hse.ru

Summary: Revolutionary in art, Malevich left reach theoretical legacy behind, that often differenciates from an image, that have been made about him. Theoretical tractate “Suprematism. World as non-objectivity or eternal peace” have been written after suggestion of Mikhail Gershenzon to write down philosophical ideas appeared in the mind. In this tractate Malevich revealed himself as a classical thinker – he meditates on God, his perfection and other attributes, such as eternity. He recalls Descartes ontological argument and the problem of cogito. Afterwards, he speculates on man’s nature after the Fall and on eternal peace of God, evoking reminiscences with Leibniz’s “Theodicy”. Ideas of Malevich can also be juxtaposed with Plato’s path to inteligible Forms and Kant’s thanscendental subject, as well as ideas of St Augustin, Anselm of Canterbury and Nicolaus of Cusa. I would like to draw new picture of intellectual world of Malevich the thinker, that certainly would illuminate the sense of his works of art.

Keywords: Kasimir Malevich, ontological argument, free will, God’s attributes, Rene Descartes, cogitation, eternal peace, Gottfried Wilhelm Leibniz, Saint Augustine

РОЛЬ НЕПРОИЗВОЛЬНОЙ ПАМЯТИ В ДИАЛЕКТИКЕ СНА И ПРОБУЖДЕНИЯ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА (ПРОЕКТ «ПАССАЖИ»)

УДК 159.963.01

Автор: ***Травников Семен Константинович***, аспирант Государственного института искусствознания, e-mail: travnikov.semyon@gmail.com

Аннотация: В статье рассматривается гипотеза о том, что способность непроизвольной памяти в исследованиях Вальтера Беньямина играла роль средства пробуждения общества от «сна наяву». Основной материал исследования – незавершенный проект «Пассажи», в котором наиболее подробно разобрана тема «спящего общества» (Европа конца XIX – начала XX веков). «Пробуждение», как о нем говорится в «Пассажах», представляет собой переворот в мировосприятии, при котором происходит замена импульса желания на диалектическое бездействие. Концепция непроизвольной памяти служит примером функционирования «пробужденного» сознания. Она означает сохранение впечатлений без их фиксации в сознательном опыте и их репереживание путем обращения к индивидуальным триггерам памяти – культурным артефактам, запахам, зрительным образам и т. д.

Ключевые слова: Вальтер Беньямин, «Пассажи», сон, кич, непроизвольная память

A CONCEPTUAL ROLE OF “LA MEMOIRE INVOLONTAIRE” IN WALTER BENJAMIN'S DIALECTICS OF DREAM AND AWAKENING (“ARCADES” PROJECT)

UDC 159.963.01

Author: ***Travnikov Semyon***, Ph.D. Student at the State Institute of Art Studies (Moscow, Russia), e-mail: travnikov.semyon@gmail.com

Summury: Our main thesis suggests that concept of “la memoire involontaire” for Walter Benjamin was a mean of awakening “dreaming society”. A primary source for our research is non-finished book “Arcades”. “Awakening”, as it referred in “Arcades”, was a revolution in the worldview: an impetus of desire was replaced by dialectical standstill. The concept of involuntary memory is a good example of “waking consciousness”. This type of memory means preserving impressions without fixation in a conscious experience, and re-experiencing of them by referring to individual triggers of memory like cultural artifacts, smells, visual images etc.

Keywords: Walter Benjamin, “Arcades”, dream, kitsh, la memoire involontaire

ОБ АНТИЧНОМ ИМПУЛЬСЕ В НЕОКЛАССИЧЕСКОЙ ПОРТРЕТНОЙ СКУЛЬПТУРЕ. ПОРТРЕТ ИМПЕРАТОРА КАРАКАЛЛЫ

УДК 7.032+7.035(460)1+7.041.2

Автор: ***Жолобова Анна Игоревна***, аспирант кафедры истории искусства Древнего мира и Средних веков факультета истории искусства РГГУ, e-mail: anna.golovatiuk@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена проблеме интерпретации античных памятников в портретной пластике эпохи неоклассицизма, являющейся ключевой для исследователей скульптуры этого периода. С точки зрения соотношения оригинального замысла и копирования, автор рассматривает ряд портретных бюстов, созданных известными

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

европейскими мастерами второй половины XVIII века, а также группу прославленных памятников античного искусства – портретов римского императора Каракаллы (188-217 н.э.) из собрания Национального археологического музея Неаполя и музеев Ватикана. Названные римские бюсты привлекали внимание знатоков искусства с момента их обнаружения, и послужили источником вдохновения для многих скульпторов в их самостоятельном творчестве.

Ключевые слова: скульптура, скульптурный портрет, бюст, неоклассицизм, античность, Каракалла, Кавачеппи, Клаус, Гудон

THE ANTIQUE IMPULSE IN NEOCLASSIC PORTRAITURE. EFFIGIES OF EMPEROR CARACALLA

UDC 7.032+7.035(460)1+7.041.2

Author: ***Zholobova Anna***, Ph.D. student in Art History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: anna.golovatiuk@gmail.com

Summary: The article is about the problem of ancient remnants interpretation in the neoclassic sculpture portraits. It is known that works created by sculptors of the neoclassic period were inspired by masterpieces of Roman and Greek art. But the problem discussed in this article is one of the most complicated among those which art historians who study 20 century sculpture have to face. The author investigated several works by famous European sculptors created in 1750-1800 in comparison with the group of such celebrated masterpieces of antiquity as two portrait busts depicting the Roman emperor Caracalla (188-217 A.C.) from National Archaeological Museum of Naples and Vatican museums. These portraits were highly appreciated by connoisseurs of art and so became an inspiration for new sculptors to make original decisions.

Keywords: sculpture, sculpture portrait, bust, neoclassic, antiquity, Caracalla, Cavaceppi, Claus, Houdon

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ВЫСТАВОЧНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКИ В ПАРИЖЕ 1925 ГОДА

УДК 72.036+725.212

Автор: ***Манукян Джемма Владимировна***, сотрудник Государственной Третьяковской галереи, аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова, e-mail: dvmanukyan@yandex.ru

Аннотация: В статье рассмотрены стилистические особенности, выставочная архитектура, принципы и методы проектирования экспозиций Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств в Париже 1925 года. Особое внимание уделено советскому сектору выставки, в организации которого наметились существенные сдвиги в области эксподизайна.

Ключевые слова: Международная выставка в Париже, выставочное проектирование, Красный павильон, ар деко, функционализм, конструктивизм

NEW TRENDS IN EXHIBITION DESIGN WITHIN THE CONTEXT OF THE INTERNATIONAL EXHIBITION IN PARIS OF 1925

UDC 72.036+725.212

Author: ***Manukyan Gemma***, Associate at the Treryakov State Gallary, Ph.D. Student of the Stroganov Moscow State Academy of Industry and Arts (Moscow, Russia), e-mail: dvmanukyan@yandex.ru

Summary: The article focuses on the stylistic characteristics, exhibition architecture, principles and methods of the exposition design of the International exhibition of modern decorative and industrial arts in Paris in 1925. Special attention is paid to the Soviet sector, in which there have been significant changes in this field.

Keywords: International exhibition in Paris, exhibition design, Red pavilion, Art Deco, functionalism, constructivism

ЮМОР И САТИРА НА СОВЕТСКОЙ ЭСТРАДЕ 1920-Х ГГ.

УДК 792.7

Автор: ***Рябова Галина Николаевна***, кандидат исторических наук, доцент кафедры «Изобразительное искусство и культурология» Пензенского государственного университета, e-mail: ryabogalina@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматривается своеобразие юмора и сатиры на советской эстраде в 1920-е гг. Эстрада – один из

самых массовых видов искусства, в котором юмор и сатира занимают значительное место. Два вида комического, юмор и сатира, имеют сходства и различия. Советская власть в своей культурной политике активно использовала их как средство воспитания нового, советского, человека. Комическое в первое советское десятилетие выступало как один из механизмов культурной трансформации. При помощи юмора и сатиры формировалась новая система ценностей, мировоззрение советского человека. Анализ архивных документов позволил выделить объекты юмора и сатиры, сделать вывод о функциях комического в конкретный исторический период.

Ключевые слова: советская эстрада 1920-х гг., смех, смеховая культура, юмор, сатира

HUMOR AND SATIRE IN SOVIET VARIETY ART OF 1920-S.

UDC 792.7

Author: ***Ryabova Galina***, Ph. D in History, Assistant professor, reader in Visual arts and Culturology, Penza state university (Penza, Russia), e-mail: ryabogalina@yandex.ru

Summary: This academic paper represents the diversity of humor and satire in Soviet variety art of 1920s. The variety art is one of the most popular types of art, in which humor and satire dominate. They both are two types of comic, but have their similarities and differences. The Soviet government used humor and satire a lot as an instrument for character building of a new Soviet citizen. In the first decade of the XX century the comic was one of the most useful mechanisms of cultural transformation. Humor and satire formed a new set of values as well as a viewpoint of soviet citizen. Analyze of archival depository helped to identify objects of humor and satire and make a conclusion about functions of the comic in a stated historical period.

Keywords: Soviet variety art of 1920s, laugh, laugh culture, humor, satire

СЕМАНТИКА ТОНАЛЬНОСТИ В СИНТЕТИЧЕСКОМ РОК-ТЕКСТЕ

УДК 78.04:598.2+781.22+784.7

Автор: ***Иванов Дмитрий Игоревич***, кандидат филологических наук, доцент кафедры практического русского языка Ивановского государственного университета, e-mail: Ivan610@yandex.ru

Аннотация: В статье освещаются актуальные вопросы роли музыкального компонента синтетического рок-текста в создании смысла всего произведения. В рамках авторской лингвокультурологической теории на примере альбома Ю. Шевчука «Пластун» анализируются семантические аспекты тональности. Подчеркивается, что выбор тональности определяется спецификой мировоззрения и качественными особенностями общей когнитивно-прагматической программы рок-поэта, а также концептуальной соотнесенностью с социокультурным контекстом. Указывается также на влияние других композиторских стилей, в частности тональности песен А. Башлачева на семантику композиций альбома «Пластун».

Ключевые слова: семантика, когнитивно-прагматическая программа, синтетический текст, синтетическая языковая личность, музыкальный язык, мажор, минор, аккорд

TONALITY SEMANTICS IN SYNTHETIC ROCK TEXT

UDC 78.04:598.2+781.22+784.7

Author: ***Ivanov Dmitry***, Ph.D. of Philology, Associate Professor Applied Russian Language Department Ivanovo State University (Ivanovo, Russia), e-mail: Ivan610@yandex.ru

Summary: This article is devoted to the topical issues related to the role the musical component of synthetic rock text plays in creation of the sense of the whole work. The semantic aspects of tonality are analised through the example of Yu. Shevchuk's album Plastun and within the authour's linguocultural theory. It is highlighted that the choice of tonality is determined by the peculiarities of the rock poet's mindset and by the quality features of his general cognitive and pragmatic programme as well as by the conceptual correlation with the socio-cultural context. Besides, we indicate the influence of other composing styles, in particular the way A. Bashlachyov's songs have influenced the semantics of the Plastun tracks.

Keywords: semantics, cognitive and pragmatic programme, synthetic text, synthetic lingual personality, music language, major, minor, chord

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

БАЛКАНСКИЙ РОК В ИСТОРИКО-МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ (НА ПРИМЕРЕ СИСТЕМЫ ЗВУКОЗАПИСИ В ЮГОСЛАВИИ)

УДК 681.84+784.7

Автор: ***Синеокий Олег Владимирович***, кандидат юридических наук, доцент, соискатель докторской степени по искусствоведению при кафедре истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, e-mail: olegwsineoky@rambler.ru

Аннотация: В статье история рок-музыки в Югославии раскрывается в контексте развития системы звукозаписи в период с 1960 по начало 1990-х гг. Автор раскрывает особенности в развитии национальной рок-музыки на примере выпуска фонографической продукции различными лейблами. Автором предложено понимание звукозаписи балканского (югославского) и западного рока во времена социализма как сложного кластера социальных коммуникаций, где были сформированы устойчивые правила и действовали специфические принципы.

Ключевые слова: рок, музыка, звукозапись, альбом, лейбл, фирма

BALKAN ROCK IN THE HISTORICAL-MUSICAL RETROSPECTIVE (ON THE EXAMPLE OF SOUND RECORDING SYSTEM IN YUGOSLAVIA)

UDC 681.84+784.7

Author: ***Sineokij Oleg***, PhD in Law, Associate Professor, candidate at the Doctor of Arts of The History of Music Department, Rostov State Conservatory (Rostov, Russia), e-mail: olegwsineoky@rambler.ru

Summary: In the article the history of rock music in Yugoslavia revealed in the context of the development of sound recordings from 1960 to the early 1990s. The author reveals the peculiarities of the development of the national rock music as an example the issue of the phonographic different product labels. The author asked to record the understanding of the Balkan (Yugoslavia) and Western rock in times of socialism as a complex cluster of social communications, which were formed by stable rules and acted specific principles.

Keywords: Rock, Music, Sound Recording, Album, Label, Firm

О КОНЦЕПЦИЯХ «ПУСТОТЫ» И «ПОЛНОТЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ ИВА КЛЯЙНА И НОВЫХ РЕАЛИСТОВ

УДК 7.038.5

Автор: ***Шпилько Ольга Сергеевна***, искусствовед, независимый исследователь, e-mail: olya.shpilko@gmail.com

Аннотация: Произведения Ива Кляйна, одного из самых неоднозначных художников группы новых реалистов, многократно интерпретировались то с точки зрения неоавангардного характера его практики, то как предвестие концептуализма. Одним из ключей к таким трактовкам была репрезентация пустоты Кляйном, в частности, его выставка «Пустота» в Galerie Iris Clert 1958 года. В статье предпринимается пересмотр концепции пустоты в творчестве художника; и анализ ее в контексте искусства нового реализма и современной Кляйну художественной ситуации выявляет ее как самостоятельное явление, которое нужно освободить от начинающих закрепляться, но по своей сути поверхностных связей с «пустотными» традициями двадцатого века.

Ключевые слова: Ив Кляйн, неоавангард, новый реализм, полнота, пустота

ON THE CONCEPTS OF “VOID” AND “PLENTITUDE” IN THE ART OF YVES KLEIN AND NOUVEAUX RÉALISTES

UDC 7.038.5

Author: ***Shpilko Olga***, art critic, independent researcher, e-mail: olya.shpilko@gmail.com

Summary: Works of Yves Klein, one of the most ambiguous Nouveaux réalistes, have been interpreted a lot in terms of the neo-avant-garde character of his practice, or as precursor of the conceptual art. The clue was mostly in Klein’s representation of the void, in particular, in the eponymous exhibition of his in Galerie Iris Clert in 1958. The article aims to reassess the concept of void in Klein’s oeuvre. Its examination in the context of the Nouveau Réalisme and contemporary to Klein artistic situation reveals it as a totally self-contained phenomenon which should be released from already consolidating but essentially superficial links to the various “void” traditions of the twentieth century.

Keywords: Yves Klein, neo-avant-garde, Nouveau Réalisme, plentitude, void

ISSN 2227-6165

РУССКИЙ СТИЛЬ В ЕВРОПЕЙСКОЙ МОДЕ XX ВЕКА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

УДК 391

Автор: ***Чернодед Анастасия Борисовна***, аспирант кафедры философии культуры и культурологии Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, e-mail: nastya.chernoded@mail.ru

Аннотация: В статье ставится задача рассмотреть трансформацию русского стиля в европейской моде XX века. Проанализированы характерные особенности русского стиля, его взаимодействие с другой одеждой в коллекциях западных дизайнеров. Статья посвящена развитию русского стиля в моделировании современной одежды, использованию этнических национальных особенностей в современном костюме, что нашло свое отражение в крое, вышивке, орнаменте одежды и аксессуаров. В статье определяется развитие этнического русского направления и как показатель размывания границ между различными культурными зонами, и как форма поиска индивидуальности, субкультурной идентичности. На основе проведенного исследования сделан вывод, что, несмотря на активный процесс глобализации, в большинстве стран мира интерес к национальным традициям не исчезает, а даже возрастает.

Ключевые слова: этника, народный костюм, русский стиль, глобализация культуры, поликультурность

RUSSIAN STYLE IN THE EUROPEAN FASHION OF THE XX CENTURY: CULTURAL ANALYSIS

UDC 391

Author: ***Chernoded Anastasia***, Ph.D. Student department of philosophy of culture and culture of the Saratov Chernyshevsky State University (Saratov, Russia), e-mail: nastya.chernoded@mail.ru

Summary: This article seeks to examine the transformation of Russian style in European fashion of the XX century. We analyzed the characteristics of the Russian style, its interaction with other clothes in the collections of Western designers. The article is devoted to the development of Russian style in modern clothes modeling, the use of ethnic national characteristics in the modern suit, which was reflected in a cut, embroidery, ornaments clothing and accessories. In the article the development of the ethnic Russian as an indicator of the direction and blur the boundaries between different cultural zones, and as a form of identity search, subcultural identity. On the basis of the study concluded that, despite the active process of globalization, in most countries of interest to national traditions do not disappear, but even increased.

Keywords: ethnic, folk costume, russian style, the globalization of culture and multiculturalism

ЗАКОНОМЕРНОСТИ КУЛЬТУРНОЙ ДИФФУЗИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ТУРИСТСКОМ ДИСКУРСЕ

УДК 338.48

Автор: ***Гончаренко Александра Борисовна***, аспирант, старший преподаватель кафедры туристского бизнеса Института Бизнес-Коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна, e-mail: Sandra_shc@mail.ru

Аннотация: В статье рассматриваются этапы формирования профессионального дискурса в российском туризме, появление новых реалий в туристском бизнесе и соответствующих им терминов, тенденции культурной диффузии в сфере туристского дискурса. Доказывается, что специфика культурной диффузии в этом процессе определяется рядом особенностей: она осуществляется на основе интереса; это комплексная культурная диффузия, а не диффузия единичного элемента.

Ключевые слова: туристский дискурс, культурная диффузия, диффузия инноваций, межкультурная коммуникация

MAIN TRENDS OF CULTURAL DIFFUSION IN RUSSIAN TOURISTIC DISCOURSE

UDC 338.48

Author: ***Goncharenko Aleksandra***, Ph.D. Student, Senior Lector at Chair of Touristic Business of the Business Communications Institute of Saint-Petersburg State University of Technology and Design (Saint-Petersburg, Russian), e-mail: Sandra_shc@mail.ru

Summary: The article refers to the stages and periods of professional media-discourse development in Russian travel and tourism, taking appearance of new products and new terms, and investigating main tendencies of cultural diffusion in the area of tourist discourse. It is proved that specific traits of cultural diffusion in the process are defined by a number of features: they are carried out based on the public interest. We could speak about complex cultural diffusion, not of singularities, but always of complex units.

Keywords: tourist discourse, cultural diffusion, diffusion of innovations, cross-cultural communication

ISSN 2227-6165

ПРАВОВАЯ КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ И ВОСПРОИЗВОДСТВА АНТИКОРРУПЦИОННОЙ СУБКУЛЬТУРЫ

УДК 37.014.53

Автор: ***Сюзева Наталья Валентиновна***, старший преподаватель Российского государственного профессионально-педагогического университета, e-mail: mogilenko_nataly@mail.ru

Аннотация: В статье поднимается вопрос о правовой культуре образовательной организации как модусе культуры и факторе формирования и воспроизводства антикоррупционной субкультуры. Обучающиеся – та социальная группа, которая может стать преимущественным носителем альтернативной доминирующей в обществе лояльной к коррупции модели поведения. Автор считает, что ключевую роль в правовой культуре образовательной организации, воспроизводящей антикоррупционную субкультуру, должны играть ценности, оказывающие влияние на формирование идеалов и образцов поведения, специфицирующие правовую культуру как негативную среду для коррупции. Вне развитой правовой культуры образовательной организации антикоррупционная субкультура невозможна в силу отсутствия потенциальных её носителей.

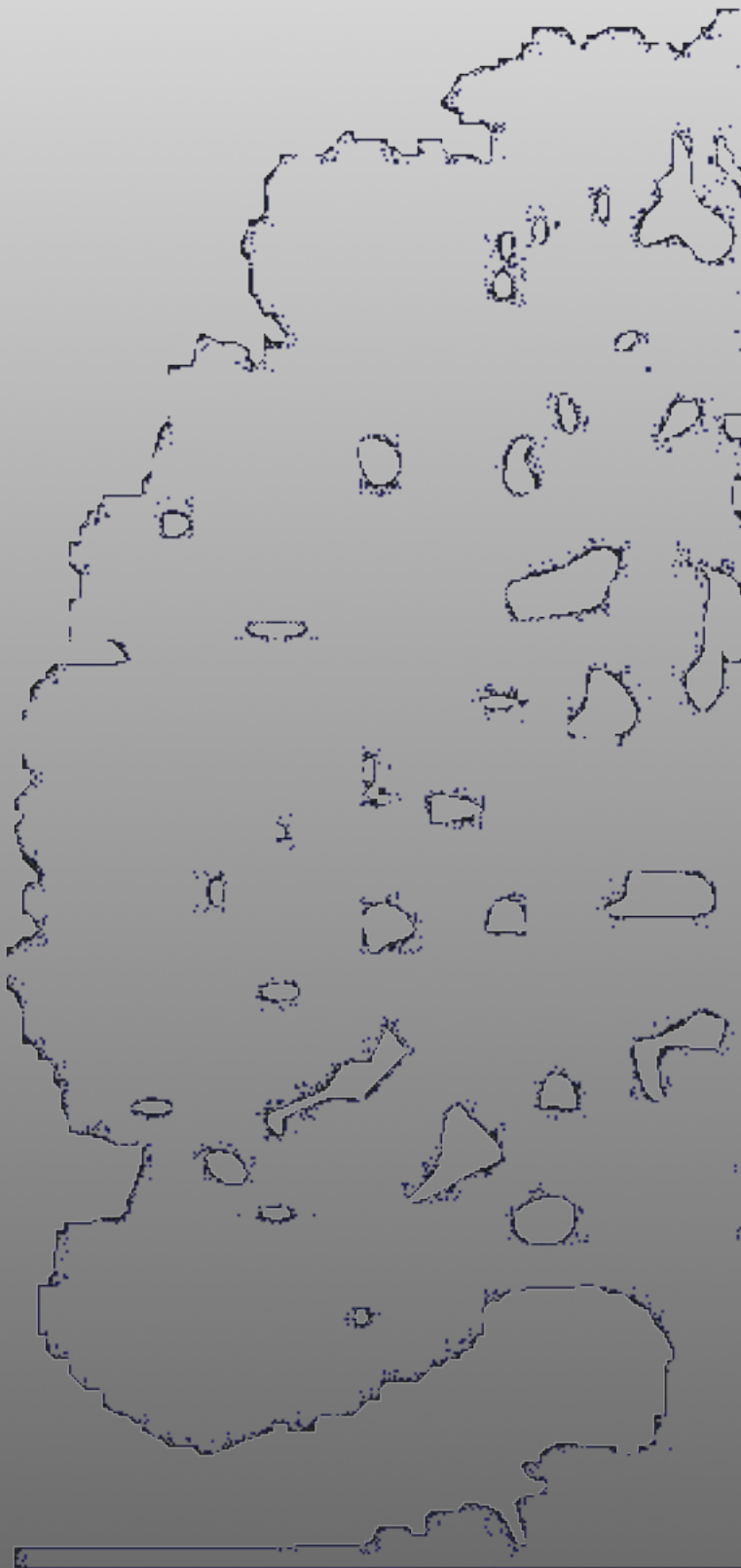
Ключевые слова: правовая культура, антикоррупционная субкультура, правовые ценности, образовательная организация, правовое сознание

LEGAL CULTURE OF MODERN EDUCATIONAL ORGANIZATION AS A FACTOR IN THE FORMATION AND REPRODUCTION OF THE ANTI-CORRUPTION SUBCULTURE

UDC 37.014.53

Author: ***Syuzeva Natalya***, a senior lecturer at the Russian state professional and pedagogical university (Ekaterinburg, Russia), e-mail: mogilenko_nataly@mail.ru

Summary: The article raises the question of the legal culture as a mode of educational organization and cultural factors of formation and reproduction of the anti-corruption subculture. A students is social group, which can be advantageous to alternate the dominant carrier in society loyal to corrupt behaviors. The author believes that a key role in the legal culture of the educational organization, reproducing anti-corruption subculture should play stable values, influencing the formation of ideals and patterns of behavior, specifying the legal culture as a negative environment for any corruption. Without a developed legal culture of the organization's anti-corruption education subculture is impossible because of the lack of potential of its carriers.

Keywords: legal culture, the subculture of anti-corruption, legal values, educational organization, legal consciousness

Дизайн и вёрстка С. Штейн
Корректор И. Сусанова