

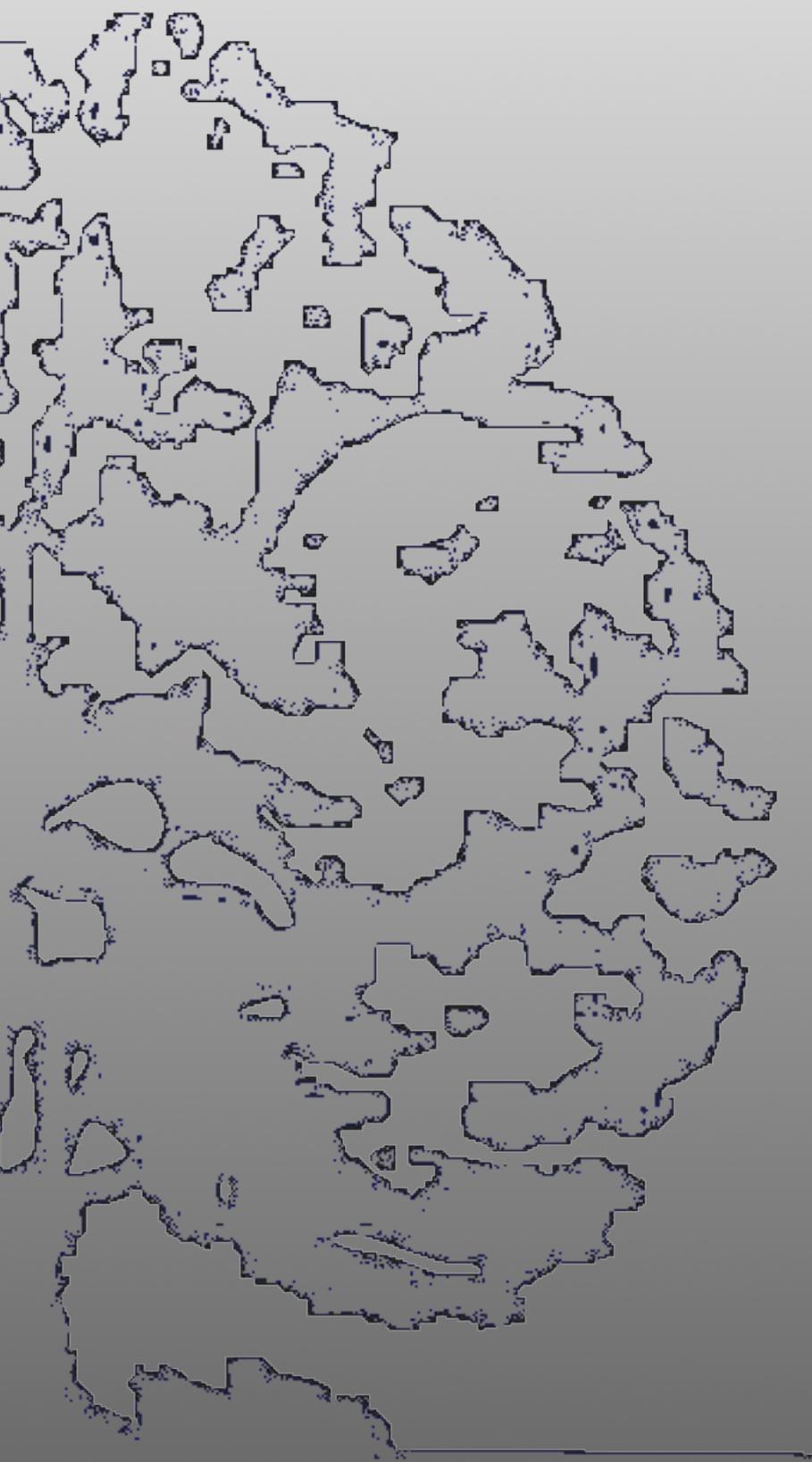
# ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ  
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

*Одиннадцатый год издания / 11th Year of publication*



**№41 (1-2021)**  
январь-май / January-May

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

*Председатель*

**Хренов Николай Андреевич**, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

*Члены совета*

**Артюх Анжелика Александровна**, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

**Баканова Ирина Викторовна**, кандидат филологических наук, доцент, заместитель директора Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина по научной работе (Москва, Россия).

**Ганжара Ольга Анатольевна**, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь, Россия).

**Гумбрехт Ханс Ульрих**, доктор философии (PhD), профессор Стэнфордского университета (США).

**Жижек Славой**, доктор философии (PhD), старший научный сотрудник Института социологии и философии Люблянского университета (Словения).

**Зверева Галина Ивановна**, доктор исторических наук, профессор, зав. Отделением социокультурных исследований, зав. кафедрой истории и теории культуры РГГУ (Москва, Россия).

**Кондаков Игорь Вадимович**, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ (Москва, Россия).

**Кривцун Олег Александрович**, доктор философских наук, профессор, действительный член РАН, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАН (Москва, Россия).

**Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна**, кандидат культурологии, доцент НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).

**Мизиано Виктор Александрович**, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала» (Москва, Россия).

**Огнев Константин Кириллович**, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия).

**Паперный Владимир Зиновьевич**, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литературы Калифорнийского университета (США).

**Смолянская Наталья Владимировна**, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция).

**Спиридонов Владимир Феликсович**, доктор психологических наук, профессор, декан факультета психологии Института общественных наук РАНХ и ГС (Москва, Россия).

**Тхостов Александр Шамилевич**, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия).

**Уразова Светлана Леонидовна**, доктор филологических наук, доцент, заведующая Научно-исследовательским сектором «Академии медиаиндустрии», главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК» (Москва, Россия).

**Шишко Ольга Викторовна**, учредитель «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства, заведующая отделом кино- и медиаискусства ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва, Россия).

**Якимович Александр Клавдианович**, доктор искусствоведения, действительный член РАН, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАН (Москва, Россия).

**Ямпольский Михаил Бениаминович**, доктор искусствоведения, профессор сравнительной литературы и славистики Нью-Йоркского университета (США) (Москва, Россия).

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

*Главный редактор*

**Колотаев Владимир Алексеевич**, доктор филологических наук, доцент, декан факультета истории искусства, зав. кафедрой кино и современного искусства ФИИ РГГУ (Москва, Россия).

*Члены редакционной коллегии*

**Марков Александр Викторович** (заместитель главного редактора), доктор филологических наук, кандидат философских наук, доцент, заместитель декана факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

**Штейн Сергей Юрьевич** (ответственный редактор), кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

**Лиманская Людмила Юрьевна**, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории и истории искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

**Улыбина Елена Викторовна**, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

**Ответственные за выпуск:** В.А. Колотаев (доктор филологических наук, доцент), А.В. Марков (доктор филологических наук, доцент), С.Ю. Штейн (кандидат искусствоведения)

**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.rsu.ru>

**e-mail:** [editor.articult@rggu.ru](mailto:editor.articult@rggu.ru)

© Российский государственный гуманитарный университет, 2021

## EDITORIAL COUNCIL

### *President*

**Khrenov Nikolaj Andreevich**, Dr.Habil, Professor, Head research fellow of the Department of artistic problems of mass-media, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

### *Members of the council*

**Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna**, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television, professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

**Bakanova, Irina Viktorovna**, PhD, associate professor, deputy director in research organisation, State museum of fine arts named after A. Pushkin (Moscow, Russia).

**Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna**, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).

**Gumbrecht, Hans Ulrich**, PhD, full professor, Stanford University (USA).

**Zizek, Slavoj**, PhD, scientific member, institute of sociology and philosophy, University of Ljubljana (Slovenia).

**Zvereva, Galina Ivanovna**, Dr.Habil, full professor, head of the Department of Sociocultural investigations, chairperson of the Chair of the history and theory of culture at RSUH (Moscow, Russia).

**Kondakov, Igor' Vadimovich**, Dr.Habil, professor of the Department of Sociocultural investigations at RSUH (Moscow, Russia).

**Krivtsun, Oleg Aleksandrovich**, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts, head of the department of theory of art at the Institute of the theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

**Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna**, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia).

**Miziano, Viktor Aleksandrovich**, PhD, chief editor of the Art Journal (Khudogjestvennyi Zhurnal) (Moscow, Russia).

**Ognev, Konstantin Kirillovich**, Dr.Habil, professor (Moscow, Russia).

**Paperny Vladimir**, PhD, adjunct professor, Slavic languages and literatures department at UCLA (USA).

**Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna**, PhD Universite Paris 8.

**Spiridonov Vladimir Felixovich**, Dr. Habil, Professor, Dean of the Faculty of Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPa (Moscow, Russia)

**Tkhostov Alexander Shamilevich**, Dr. Habil, Professor, chairman of the chair of neurons and abnormal psychology, faculty of psychology at Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Moscow, Russia)

**Urazova, Svetlana Leonidovna**, Dr. Habil., assistant professor, Head of the Research Department of the Academy of the media industry, chief editor of the scientific journal "Bulletin of Cinematography" (Moscow, Russia).

**Shishko, Ol'ga Viktorovna**, founder of the "MediaArtLab" Center for Art and Culture, the head of the Department of Film and Media Arts of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow, Russia).

**Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich**, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the Department of art theory at the Institute of theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

**Yampolsky, Mikhail Beniaminovich**, Dr. Habil, professor of comparative literature and Slavic Studies at New York University (USA).

## EDITORIAL BOARD

### *Chief editor*

**Kolotaev, Vladimir Alekseevich**, Dr.Habil., associate Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

### *Members of the board*

**Markov, Aleksandr Viktorovich**, (deputy editor), Dr.Habil, associate professor, Deputy dean of the Faculty of Art History at RSUH (Moscow, Russia).

**Schtein, Sergej Jur'evich**, (managing editor), PhD, associate Professor, department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

**Limanskaja, Ljudmila Jur'evna**, Dr.Habil, professor, Head of the Department of theory and history of art at RSUH (Moscow, Russia).

**Ulybina, Elena Viktorovna**, Dr.Habil, professor, Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPa (Moscow, Russia).

**Executive editors of the issue:** V.A. Kolotaev (Dr.Habil., associate Professor), A.V. Markov (Dr.Habil., associate Professor), S.Yu. Schtein (PhD).

**ART & CULT**  
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ  
научный электронный журнал  
Артикульт

**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.rsu.ru>

**e-mail:** [editor.articult@rggu.ru](mailto:editor.articult@rggu.ru)

© Russian State University for the Humanities, 2021

## СОДЕРЖАНИЕ

## ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 *Ю.В. Калайкова* Проявления мультимодальности в дизайне
- 19 *Л.Ф. Салимова* Тело в истории западноевропейского и отечественного театра:  
культурная изменчивость стыда

## ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 32 *И.А. Шаранов* Концепт орнамента в манифестах архитектора Б. Чуми

## СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 43 *В.А. Колотаев, А.В. Марков* Топология производства современного искусства:  
новые подходы

## КИНО

- 49 *О.В. Колотвина* Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа  
Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии  
«Триптих Первостихий Испании»)
- 59 *М. Кун, К. Явор* Типология образов женщин тыла в фильме «Дылда» Кантемира Балагова

## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 68 *В.В. Плужник* Голос, текст и изображение в позднесоветском документальном кино:  
фильм Михаила Ромма «И всё-таки я верю...»
- 80 *К.К. Ельцова* «Семиотика избранности»: дискурс о моде в издании «Коммерсантъ Стиль»  
(кейс-стади публикаций за 2009 г.)

## ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

- 93 *Е.И. Виноградова* Исследование эволюции представлений в 20 веке о детерминации  
особенностей архитектурных произведений психологическими  
характеристиками их творцов – архитекторов

## ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 105 *С.Ю. Штейн* Реальность и онтологическая норма деятельности как предмет и продукт  
искусствоведческого исследования

- 118 SUMMARY

## CONTENTS

### THEORY OF ART

- 6 *J.V. Kalaykova* Variations of multimodality in design  
19 *L.F. Salimova* The body in the history of Western European and Russian theatre:  
cultural variability of shame

### HISTORY OF ART

- 32 *I.A. Sharapov* The ornament concept in the manifestos of the architect B. Tschumi

### CONTEMPORARY ART

- 43 *V.A. Kolotaev, A.V. Markov* Topology of Contemporary Art Production: New Approaches

### CINEMA

- 49 *O.V. Kolotvina* The key features of the aesthetic of J. Val del Omar's author cinema  
(on the case study of the film trilogy “Elementary Triptych of Spain”)  
59 *M. Kuhn, K. Jawor* The typology of female in the rear images in “Beanpole” film by Kantemir Balagov

### HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 68 *V.V. Pluzhnik* Voice, text, and image in Late Soviet documentary cinema:  
“And Still I Believe...” by Mikhail Romm  
80 *K.K. Eltsova* “Semiotics of Distinction”: the analysis of fashion discourse in the “Kommersant”  
Newspaper (case study, texts published in 2009)

### PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

- 93 *E.I. Vinogradova* Study of the evolution of representations in the 20 century on the determination  
of the features of architectural objects by the psychological characteristics of  
their creators – architects

### METHODOLOGY

- 105 *S.Yu. Schtein* Reality and the ontological norm of activity as thing and product of art research

- 118 SUMMARY

Ю.В. Калайкова

старший преподаватель кафедры культурологии и дизайна

Уральского федерального университета

[pictaplasma@gmail.com](mailto:pictaplasma@gmail.com)

## ПРОЯВЛЕНИЯ МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТИ В ДИЗАЙНЕ

В статье рассмотрены различные проявления мультимодальности в дизайне в рамках социальной семиотики и теории дискурса, описаны свойства simultaneity и holism мультимодальных дизайн-текстов в социокультурном контексте. Исследование мультимодальности дизайна происходит в трёх направлениях: вглубь семиотической структуры дизайн-продукта и психических процессов его восприятия; вширь – в многочисленных формах организации взаимодействия участников коммуникации; во времени – в аспектах культурного цитирования. Автор выделяет и описывает структурную, цитатную, априорную мультимодальность, а также мультимодальное взаимодействие. Априорность мультимодального восприятия, конвенциональность мультимодальных дизайн-текстов рассматриваются как инструменты достижения целей дизайн-коммуникации.

**Ключевые слова:** дизайн-текст, социальная семиотика, дискурс дизайна, холистичность, simultaneity, интермедийность, структурная мультимодальность, цитатная мультимодальность, априорная мультимодальность, мультимодальное взаимодействие

The article is devoted to variations of design multimodality within the framework of social semiotics and discourse theory, describing the simultaneity and holism of multimodal design texts in a socio-cultural context. The article gives a detailed analysis of multimodality in three directions: deep into the semiotic structure of the design product and the mental processes of its perception; in breadth – in numerous forms of organizing the interaction of communication participants; in time – in aspects of cultural citation. The author identifies and describes structural, citation, a priori multimodality and multimodal interaction. The a priori nature of multimodal perception and conventionality of multimodal design texts is considered as tools for achieving the goals of design communication.

**Keywords:** design text, social semiotics, design discourse, holistic, simultaneous, intermediality, structural multimodality, quotation multimodality, a priori multimodality, multimodal interaction

### Введение

Дизайн в постмодернистском видении мира можно рассматривать как мультимодальное «текстосложение», работу с текстами, контекстами и значениями. Большинство исследований мультимодальности в дизайне посвящены анализу семиотической структуры креолизованных дизайн-текстов, однако мультимодальность может быть обнаружена не только в самом продукте дизайна, но и в каналах и средствах дизайн-коммуникации [Вавилова и др., 2016, с. 46]. Исследователи дизайна с позиций социальной семиотики делают акцент на визуальном текстосложении, описывают множественность художественных кодов, проблему значений и интерпретаций, – мы, в свою очередь, хотим обратить внимание на многообразие проявлений мультимодальности в дизайне, дать более объёмное представление о дизайне с позиций социальной семиотики и теории дискурса.

Под дизайн-текстом мы понимаем согласованный с контекстом целостный знаковый комплекс, воздействие которого усиливается посредством его активного воспроизводства [Gualberto, Kress, 2019, с. 3].

Дизайн-текст также является формой реализации дизайн-дискурса [Романова, 2016, с. 83]. Дизайн-дискурс – это завершённый или незавершённый акт коммуникативного действия, комплексное коммуникативное событие и его оформленный результат, проектируемый дизайнером и интерпретируемый пользователями в определённом временном, пространственном и культурном контексте. Дизайн-текст предстаёт как сообщение, которое передаётся в процессе дизайн-коммуникации. Модусами такого сообщения могут выступать письменная и устная речь,

последовательность изображений, видео и анимация, фотография, жесты, голос, взгляд, позы, форма и фактура, а также принадлежность дизайн-текста к разным стилям, эпохам, авторам.

Значения мультимодальных дизайн-текстов реализуются одновременно несколькими семиотическими кодами [Kress, van Leeuwen, 2006, с. 177]. Мультимодальность дизайн-текста может быть выражена динамически через видео и анимацию, в виде микроанимации на сайте; интерактивно, в виде сайтов и сложных интерактивных систем: мобильных приложений, операционных систем, интерактивных панелей, cgm-систем и др.; графически, в виде иллюстраций, фотографий, веб-иконок и символов дорожных знаков. Однако, как мы вскоре убедимся, любой дизайн-текст является воплощением мультимодальности. Данный факт заставляет задуматься о смысле дизайн-текстов, а дизайнеру встать перед выбором использования комплекса и характера представления модальностей для усиления коммуникативного воздействия.

Рассматривая дизайн как коммуникативный акт, мы делаем акцент на активной позиции пользователей и других стейкхолдеров (проектной команды, клиентов и заказчиков, партнеров, СМИ и др.) в процессе создания и интерпретации дизайн-текстов. Модернистское представление дизайна «форма следует за функцией» здесь переходит в новый концепт – «функция следует за формой», где наличествующие продукты и процессы могут быть использованы по-новому, в новых ситуациях, с новыми требованиями. Например, использование массовых открытых онлайн-курсов предполагает большую свободу и ответственность преподавателей и студентов за результаты обучения – они адаптируют готовый дизайн под себя и тем самым становятся разработчиками собственных методов обучения [Kress, Selander, 2012, с. 265].

### **Методология и методика исследования**

Основу исследования составляет мультимодальный подход социальной семиотики, ориентированный на выявление смыслов различных модусов, сводящий все смыслообразующие семиотико-дискурсивные ресурсы в единую дескриптивно-аналитическую область. В рамках социосемиотики как трансдисциплинарного направления были использованы инструментариумы разных социогуманитарных наук: теории дизайна, искусствоведения, культурологии, философии, лингвистики, психологии и дискурс-анализа.

В рамках коммуникативных, дискурсивных и функционально-стилистических подходов дизайн выступает как текст, контекст и дискурс. Мультимодальный дизайн-текст существует как смысловая единица в определённом контексте, находящем выражение посредством дискурса, обеспечивающего непосредственное переживание знаково-эпистемической деятельности. В дизайн-дискурсе задаются контекстуальные координаты – лингвистические, ситуационные, культурные. Дискурс, основанный на прошлом знаковом опыте, представляет собой проектирование будущего опыта на материале непосредственно переживаемой знаковой коммуникации.

Материалом исследования послужили продукты графического дизайна и веб-дизайна: печатная продукция, рекламные сообщения, интерактивные системы, – а также трёхмерные формы промышленных изделий.

### **Описание исследования**

Дизайн, использующий художественные средства выразительности, можно до некоторой степени отождествить с художественным искусством. Несмотря на постепенно возрастающие возможности социосемиотического инструментариума в интерпретации произведений искусства, в том числе изобразительного, исследования мультимодальности в дизайне немногочисленны.

Существующие научные работы можно условно разделить на два направления: в первом рассматривается дизайн, явленный как текст, в рамках семиотики культуры [Лаврентьева, 2008; Жердев, 2010; Черневич, 1975]; во втором дизайн понимается как дискурс, где пользователь предстаёт как активный субъект продуцирования образов, а креолизованный продукт дизайна, фактура

которого состоит из двух негомогенных частей – вербальной (текстовой) и невербальной (иллюстрации, фотографии, графики и др.), обладает свойствами персуазивности [Yassine, 2014; Ledin, Machin, 2019; Kress, Van Leeuwen, 2006; Hansen, Machin, 2013].

Исследователи второго направления используют теорию и методологию социальной семиотики и инструментарий мультимодального дискурс-анализа. Некоторые авторы рассматривают мультимодальность продуктов дизайна с учётом социально-политического контекста в рамках концепции критического мультимодального дискурс-анализа, где мультимодальные дизайн-тексты представляют собой мощный инструмент социального воздействия, а дизайнер, следовательно, обладает властью [Гомез, 2010, с. 55].

Говоря о мультимодальности в дизайне, следует отметить работы Г. Кресса, который исследует мультимодальные дизайн-тексты с точки зрения смыслообразования и трансляции значений. Г. Кресс описывает шаблоны визуальных структур, репрезентирующих окружающий мир, делая упор на особенностях восприятия разнородных элементов как единого образа, на отношении понимаемого и воспринимаемого [Kress, Van Leeuwen, 2006, с. 47]. Например, ситуации, когда порядок размещения письменного текста и изображения в макете значительно меняет смысл сообщения [там же, с. 43].

Отдельного внимания заслуживает авторская методология семиотического дискурсивного моделирования Г. Н. Лолы, теоретической основой которой является социальная семиотика неопрагматистской направленности [Лола, 2016, с. 43]. Мультимодальность дизайна здесь разворачивается не «горизонтально» (в «классическом» определении множественности способов передачи сообщения: в самом распространённом варианте – «текст» + «изображение»), а «вертикально»: одновременно «вглубь» продукта дизайна и «вовне» – к социокультурному контексту, провозглашая дизайн как практику очерчивания границ, производящих смыслы. Образ дизайн-продукта понимается здесь как принципиально незавершённая, становящаяся структура, состоящая из образа-семиотической модели, образа-дискурсивной модели и послания. В семиотической модели образ предстаёт как целостное смысловое образование, как завершённое единство; в дискурсивной модели – как смысловое образование, открытое для интерпретаций с разворачиванием разрушенной целостности в дискурс; в послании – как процесс производства смыслов, программирование образа продукта дизайна на самонастройку и саморазвитие [там же, с. 54].

### **Структурная мультимодальность**

Во второй половине XX в. в академическом языке появилась большая группа понятий, призванных описать особенности усложняющейся медиакommunikации – семиотического комплекса, работающего как единое целое: трансмедиальность, интермедиальность, интрамедиальность, мультимодальность, поликодовость, гибридность, полисемичность, креолизованность и др. [Кожемякин, 2019, с. 5]. Даже прототипический текст с репрезентативным семиотическим пространством (письма, статьи в энциклопедиях, интервью, рецепты и т. д.) сегодня считается не языковым, а мультимодальным, что объясняется всё большей интеграцией изображений, а также систематическим текстовым дизайном [Баах, 2019, с. 3].

Применительно к дизайну понятия мультимодальность, мультиканальность или мультимедийность (где под «медиумом» обычно понимается изображение, текст, звук) выражают «холистичность, симультанность и неразрывность формирования значения с помощью всего комплекса модусов его передачи» [Загидуллина, 2019, с. 184].

Под свойством холистичности понимается полная содержательная и формальная целостность и завершённость мультимодальных дизайн-текстов, не сводимая к сумме составляющих его языковых и неязыковых модальностей. В основе холистического подхода – проблема качественного своеобразия мультимодальных дизайн-текстов как целого, вопросы соотношения частей и целого, приоритета одних частей по отношению к другим, появления у отдельных модальностей как частей целого новых качеств, закономерностей и свойств, не присущих им в разобъённом состоянии.

В данном аспекте заключена методологическая сложность изучения мультимодальных дизайн-текстов: каким образом возможно определить границу целостности? Возможно ли «расщепление» целостного дизайн-текста до отдельных модусов с целью его анализа; до какой степени, до каких элементарных частиц возможно данное «расщепление»: необходимо ли проанализировать колористику, формально-композиционные качества изображения как целого и/или свойства отдельно изображённых объектов?

С распространением сопутствующих письменному тексту фотографии, графики и иллюстрации в печатной и рекламной продукции, книгах и интерактивных системах, исследователей всё больше интересует семиотическая *структура* дизайн-текстов. К данной проблематике обращался ещё Р. Барт, задаваясь вопросом: «избыточно ли изображение по отношению к тексту, дублирует ли оно информацию, содержащуюся в тексте, или же, напротив, текст содержит дополнительную информацию, отсутствующую в изображении?» [Барт, 1994, с. 303]. Письменный текст может существенно изменить тональность «прочтения» изображений, а характер изображения, в свою очередь, оказать значительное влияние на интерпретацию текста. Например, две таблички с надписью «Спасибо, что не курите», на одной из которых изображена перечеркнутая сигарета, на другой – изображение руки с зажжённой сигаретой, могут быть восприняты по-разному (рис. 1). В первом случае тактичный посыл выразит законное требование, во втором – введёт в заблуждение адресата сообщения.



Рис. 1.  
Таблички с надписью «Спасибо, что не курите!». Иллюстрация автора.

В свойстве холистичности кроется предпосылка креативности, творческой продуктивности: «... по заданным свойствам частей и их взаимодействиям нельзя правильным образом получить выводы о свойствах системы в целом» [Саймон, 2004, с. 104]. Однако продукт дизайна, рассматриваемый как система мультимодальных элементов, может быть весьма прост, «кажущаяся его сложность может быть отражением сложности окружающей его среды» [там же, с. 66].

#### **Цитатная мультимодальность**

Под *симультанностью* в дизайне понимается одновременная репрезентация текстов-модулей в пространстве единого дизайн-текста, отражающая взгляды дизайнера на актуальные способы достижения эффективной дизайн-коммуникации, основанной на различных синтетических приёмах [Петров, 2010, с. 10]. Симультанность мультимодальных дизайн-текстов предполагает,

с одной стороны, огромный потенциал для обновления языка дизайна, с другой – неизбежное подчинение процесса дизайн-проектирования глобальным социальным, политическим и культурным процессам. Данный аспект относится к полю исследования мультимодальности в его тесной связи с культурой, а именно культурными образцами, где утверждается, что современное человеческое мышление – цитатное, а дизайн – цитатная деятельность, в основе которой лежат механизмы подражания, копирования, заимствования, интерпретации, адаптации, обработки, переработки, дублирования, комбинирования, авторской адаптации и др.

Таким образом, симультанность как свойство дизайн-текстов неразрывно связана с явлением интермедиальности (интертекстуальности) – впитыванием и объединением элементов других текстов в едином мультимодальном дизайн-тексте, существующем в рамках одной культуры, в частности, «глобальной культуры» [Исагулов, 2019, с. 38].

Интермедиальность мультимодальных дизайн-текстов может быть классифицирована следующим образом:

1. Художественная интермедиальность – взаимодействие художественных кодов в медиальном многообразии форм: «музыкальность», «пластичность», или, как в примере, «театральность» интерактивных систем (рис. 2).

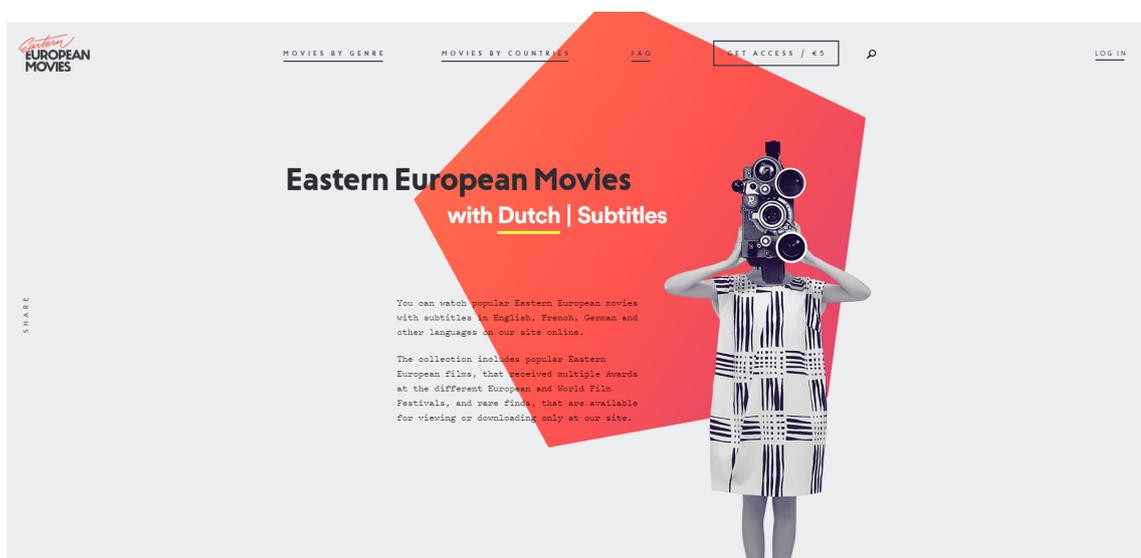


Рис. 2. Главная страница онлайн-ресурса для просмотра восточноевропейских фильмов с субтитрами. Дизайнер Alex Romaniukha.

2. Нормативная интермедиальность – создание образа продукта дизайна на материале «классических» образов, где объект-первоисточник выступает как образец. Например, использование «образа реального переключателя» в дизайне переключателя на экране компьютера или другого устройства в интерактивной системе (рис. 3, 4). Как следствие, происходит создание «метаязыка дизайна» – целостного многозначного пространства в системе культуры.



Рис. 3. Фотография клавишного выключателя Rexant с витрины интернет-магазина Wildberries.



Рис. 4. UI переключатель. Иллюстрация автора

3. Цитатная интермедиальность – содержание одного медиума цитирует содержание иного медиума, выступающего как референт. Происходит создание новых художественных образов в продукте дизайна через диалог культур посредством ссылок. Например, использование композиции, цвета и пластики советского конструктивистского плаката в оформлении раздела веб-сайта компании, посвящённому социальным инвестициям (рис. 5).



Рис. 5.

Презентация концепции веб-сайта компании «Алпром», страница социальных инвестиций.  
Дизайн-студия аіс.

Мультимодальность, явленную через интермедиальность культуры, мы назовём цитатной. В отличие от структурной мультимодальности, находящейся в семиотической структуре дизайн-текста, цитатная мультимодальность разворачивается во времени – в аспектах культурного цитирования.

### Априорная мультимодальность

Анализ границ мультимодальности в дизайне ещё более усложняется, когда речь идёт о проявлениях мультимодальности, основанных на опытном знании человека – совокупности чувственных восприятий, приобретённых человеком в процессе взаимодействия с внешним миром. Такая мультимодальность может быть выражена во взаимосвязи визуального и телесного, когда «визуальность» мира формируется собственными телесными процессами. Такой тип связи описан в исследованиях телесно-ориентированного подхода и концепции «телесно воплощённой симуляции», где тело зрителя и его активность задают условия для восприятия экранных образов [Деникин, 2017, с. 117].

Когда письменный текст, воспринимаемый визуально, «слышится» посредством внутренней речи с одновременным продуцированием новых визуальных образов, мы можем говорить о связи визуального и аудиального. Например, разнообразные сочетания шрифтов с соответствующим цветовым решением могут дать новые тональности прочтения письменного текста (рис. 6).

Одновременные ощущения движения, невесомости, полёта, тесноты при созерцании динамических визуальных и аудиальных образов указывают на союз визуального, аудиального и проприоцептивного. Ощущение «кислинки» при созерцании изображения лимона, восприятию слова «лимон» возникает во взаимодействии визуального, аудиального и вкусового.

Мы указываем на процесс оперирования смыслами, отсутствующими в воспринимаемых модальностях, но существующими в области опытного знания. На данный аспект обратил внимание



Рис. 6.

Иллюстрация восприятия манеры произношения в зависимости от использованных шрифтов на примере оформления слова «Hello». Гарнитур: System, Myriad Pro, French Script MT, Kitten Fat. Иллюстрация автора.

У. Эко при описании восприятия образа как поликодовой структуры, оформленной на основании имеющегося опыта; в качестве примера он проанализировал восприятие холода, «идущего» от изображения кружки пива [Эко, 2006, с. 156].

Интерпретируя положения теории бихевиоризма, можно предположить, что благодаря механизму условного рефлекса человек может «видеть или слышать стимулы, которых нет»: он может воспринять (увидеть, услышать или почувствовать) образ не только в случае, когда ему показывают данный образ, но и тогда, когда ему предъявляют стимул, часто сопровождающий предъявление образа: «Звонок на обед не только вызывает слюноотделение, но и заставляет “увидеть пищу”» [Саймон, 2004, с. 56].

Человек может ментально сконструировать визуальный, аудиальный или кинестетический образ на основе некоторых стимулов, которые могут не иметь непосредственной связи с предъявляемым образом. Это справедливо и для проявляемых человеком эмоциональных реакций, обусловленных стимулами, присутствующими при возникновении положительных или отрицательных событий, что в значительной степени определяет, как человек впоследствии будет относиться к тем или иным образам. Исходя из теоретических положений поведенческой психологии, мы можем утверждать, что человек «видит», «слышит», «ощущает» намного больше непосредственно предъявляемых ему стимулов.

Подобное проявление мультимодальности мы назовём «априорной», где мультимодальный образ является заранее целостно сконструированным в памяти реципиента. Здесь кроются существенные возможности мультимодального воздействия дизайнера на пользователя.

### **Мультимодальное взаимодействие**

Отдельно следует упомянуть актуальные в настоящий момент исследования явления «мультимодального взаимодействия», при котором интерактивная система предоставляет пользователю несколько режимов ввода и вывода данных с учётом временных и семантических комбинаций различных модальностей. Пользователь, с одной стороны, может ввести данные посредством нескольких «модальностей» (помимо клавиатуры и мыши – это синтез речи, письменный ввод, прикосновение, жесты, взгляд, движение головы и тела), с другой стороны,

получить информацию о системе в «мультимодальном» формате (письменный текст, синтез речи, смарт-графики и др.). Интерактивная мультимодальная система, как правило, сочетает в себе визуально-тактильную (через дисплей, клавиатуру и мышь) и голосовую модальности (распознавание речи, синтез речи и звука) [Hoste, Dumas, Signer, 2011].

Например, при взаимодействии пользователя с интерактивной приставкой воспроизведение видео выполняется при помощи пульта, а поиск по каталогу осуществляется посредством голосовых команд. Основным принцип такого взаимодействия – упрощение ввода и вывода информации с расчётом когнитивной нагрузки и пониманием ожиданий пользователей.

Сложность мультимодального взаимодействия состоит в том, что оно трансформирует наше видение временной и пространственной организации: исследования мультимодально-обусловленного взаимодействия сосредоточены на изучении множества одновременно протекающих сложных форм интеракции [Mondada, 2016, с. 341]. Это создаёт проблемы для изучения и тестирования мультимодального взаимодействия, включающего в себя анализ языка, движений тела, вербально-визуальных и других сенсорных кодов.

### **Интенциональность как предпосылка восприятия мультимодального дизайн-текста**

В основе дизайн-дискурса лежит коммуникативная интенция – намерение дизайнера донести до пользователя репрезентативную интенцию и вызвать у него определённую реакцию. Так как продукты дизайна зачастую выполняют прикладную, вспомогательную функцию, обеспечивая потребности маркетинга, сферы информационных технологий, СМИ, политической агитации и др., в основе дизайн-дискурса будет лежать интенция сферы-заказчика: интенция побуждения к покупке, интенция информирования, интенция убеждения, интенция развлечения, интенция познания и др.

Интенциональность мы понимаем, с одной стороны, в модусе желательности, селективности, заинтересованности пользователя в восприятии объекта дизайна, с другой – как способность продукта дизайна отражать коммуникативное намерение дизайнера, достижение поставленной им цели. В обоих представлениях интенциональность являет собой две взаимообусловленные части единой интенции дизайнера: интенция пользователя получает свое продолжение в интенции дизайнера, выражающейся в продукте дизайна, то есть в творимом им дискурсе.

В рамках дизайна интенциональность можно трактовать как явление, задающее коммуникативную установку и определяющее сверхзадачу коммуникации. На этой основе дизайнер формирует стратегию своей будущей коммуникации через продукт дизайна – план воздействия на потребителя, избранный в соответствии с целеустановкой.

Проблема интенциональности как возможности иметь различные убеждения в отношении одного и того же объекта связана с проблемой двойной контингенции (двойной зависимости) взаимодействия. С одной стороны, стимулом для коммуникации является выбор, сделанный на основе потребностей одного из участников коммуникации (заказчика); в свою очередь, реакция другого участника будет зависеть как от посылаемого стимула, так и от потребностей другого участника (пользователя). Как мы можем предположить, восприятие и реакция партнёров по коммуникации не определяются однозначно. На практике же мы видим примеры эффективного взаимодействия между дизайнером и пользователем. Каким образом в условиях крайней неопределённости осуществляется данное взаимодействие?

Во-первых, дизайнер создаёт прецедент – удовлетворение потребностей заказчика через удовлетворение потребностей пользователя. Без того хитрую цепочку отношений усложняет формат удовлетворения данных потребностей через дизайн-текст [Gualberto, Kress, 2019, с. 3].

Во-вторых, вследствие двойной контингенции, описанной выше, «коммуникация не может существовать как без отвлечения от частного в конкретных ситуациях, так и без стабильности значения, которую могут гарантировать только «конвенции», соблюдаемые обеими сторонами...» [Парсонс, 2002, с. 437]. Вдобавок двойная зависимость «предполагает нормативную ориентацию

действий» в общей для всех участников коммуникации символической системе [там же]. Иными словами, общаясь в системе «заказчик-дизайнер-пользователь», участники коммуникации придерживаются формальной и содержательной конвенциональности общей символической системы, действующей по заранее установленным правилам – внешние символы порождают общие или взаимодополняющие образы.

Культура определённого социума задаёт эталоны – ценностные ориентации, используемые в оценке продуктов дизайна. Дизайн-коммуникация при этом является необходимым условием для производства культурных образцов: «... как источник для создания значения и конструирования опыта. Тексты принадлежат языковой системе и детерминированы ситуационным контекстом, чья семиотическая структура, в свою очередь, детерминирована контекстом культуры» [Гаврилова, 2016, с. 104].

Сделаем вывод, что опытное знание пользователя-реципиента когерентное семиотическому содержанию мультимодального дизайн-текста, является необходимой предпосылкой полноценного восприятия продукта дизайна. В данном аспекте особенно важным является исследование роли обобщённых символических средств общения и культурных ценностей в проектировании мультимодальных дизайн-текстов.

### **Полученные результаты**

Рассмотрение многообразия проявлений мультимодальности в дизайне расширяет рамки традиционных подходов в исследовании дизайна на основе положений социальной семиотики и теории дискурса. Мультимодальные составляющие дизайн-текста функционируют с учётом определённых социокультурных факторов, а также личностных характеристик реципиентов, их потребностей, эмоций и опыта. Мультимодальный дизайн-текст соотнесён с культурой, привязан к контексту, однороден, актуален, обладает определённой жанровой принадлежностью.

Мультимодальность дизайна может быть обнаружена как в самом продукте дизайна, так и в каналах и средствах дизайн-коммуникации. В продукте дизайна как сложном семиотическом объекте через мультимодальность выражены характеристики материального воплощения различных медиа и знаков – текстов, изображений, анимации и др. Ключевой семиотической формой мультимодальных дизайн-текстов является изображение (фотография, иллюстрация), объединённое с другими семиотическими формами, в основном с текстом. Рассмотрение продукта дизайна как мультимодального текста предполагает исследование роли обобщённых символических средств общения в проектировании дизайн-коммуникации.

Контекст в широком смысле понимается нами как выражение опыта переживания, любой фактор – семиотический, культурный, психологический, влияющий на интерпретацию дизайн-текстов. Контекст можно условно разделить на внешний (ситуативные условия коммуникации) и внутренний – психологические факторы и весь прежний опыт участников взаимодействия, влияющий на процесс коммуникации. Контекст позволяет дополнить семиотический анализ мультимодальных продуктов дизайна социологическим, историческим, культурологическим исследованием.

Практикуемый дизайн-дискурс определяется контекстом и обеспечивает непосредственность переживания опыта. Дискурс является феноменом широкого плана, включающим социальные, культурные и исторические факторы, а также особенности конкретного интерактивного контекста.

Мультимодальный дизайн-текст, существующий в сознании автора, и текст, воспринимаемый реципиентом, не идентичны. Восприятие и понимание дизайн-текстов представляют собой воспроизводство личностных смыслов, порождаемых собственным опытом пользователя. Послание дизайнера и восприятие пользователя имеют область пересечения, границы которой определяются качеством семиотического дизайн-текста, а также совпадением концептуальных систем дизайнера и пользователя, воплощённым в конвенциональных знаках.

Мультимодальное взаимодействие, в свою очередь, – это предоставление одновременно нескольких модальностей для взаимодействия пользователя с объектом дизайна, одновременность использования разных ресурсов, таких как мимика, позы, жесты, взгляд, движения тела, а также использование фонетики, лексики и грамматики для организации взаимодействия участников коммуникации.

Таким образом, исследование дизайна может быть связано, во-первых, с анализом семиотической структуры мультимодальных дизайн-текстов, во-вторых, с изучением внешних условий коммуникации (доступность, информативность, ситуативность), в-третьих – с учётом психологических особенностей восприятия продуктов дизайна и опыта участников взаимодействия (интенциональность, интермедиальность).

### **Выводы по результатам исследования**

В результате исследования были выделены следующие проявления мультимодальности дизайна:

1. «Структурная мультимодальность» – мультимодальность дизайн-текста, состоящего из нескольких различных модусов передачи значения (изображение, текст, анимация, форма и др.);
2. «Цитатная мультимодальность» проявляется в цитировании элементов различных текстов, существующих в рамках одной культуры или разных культур, в том числе «глобальной культуры», в едином мультимодальном дизайн-тексте: мультимодальность, явленная через интермедиальность культуры;
3. «Априорная мультимодальность» – мультимодальное восприятие объекта, выраженного в одной или нескольких модальностях, основанное на прошлом опыте пользователя. Обуславливает ментальную реконструкцию визуальных, аудиальных, чувственных образов на основе предъявляемого стимула. Повышает ценность субъективного восприятия пользователя, его опыта, ставит фокус на изучении преимущественно прагматики коммуникативного акта в дизайне.

Отдельно отметим «мультимодальное взаимодействие» как одновременное существование нескольких модальностей для взаимодействия пользователя с продуктом дизайна.

Для эффективного восприятия мультимодального дизайн-текста образное содержание продукта дизайна должно соответствовать образному опыту и актуальным целям воспринимающего субъекта. Нами были выделены следующие закономерности восприятия мультимодального дизайн-продукта:

1. Чем выше композиционная, смысловая и стилистическая сложность мультимодального дизайн-текста, тем большая степень когнитивной активности пользователя требуется для его восприятия.
2. Чем выше уровень рецепторной подготовленности воспринимающего субъекта, его психологических, социальных, культурных, интеллектуальных установок, тем активнее протекает процесс восприятия дизайн-текста. Информация, полученная в прошлом опыте, является необходимой предпосылкой активного восприятия.
3. Чем целенаправленнее деятельность по восприятию мультимодального дизайн-текста, тем выше мера активности такого восприятия.

Для достижения коммуникативного успеха следует учитывать психологические и физиологические особенности восприятия мультимодальных дизайн-текстов, индивидуальный опыт дизайнера и пользователя, обуславливающие параметры проектирования и интерпретации сообщения. Разные модальности могут усиливать, дополнять или изменять смысл всего сообщения, однако значение мультимодального дизайн-текста выявляется через личный опыт, варьируется в зависимости от контекста. Интересы, потребности, эмоциональное состояние пользователя и контекст коммуникации также определяют избирательность восприятия информации пользователем, его интенциональность.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Баах Ю.В. Визуальная коммуникация и ее связь с языком // Электронный научно-методический журнал Омского ГАУ, 2019. – № 3 (18). – С. 4.
2. Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 297-318.
3. Вавилова Ж.Е., Хусаинов А.Ф., Якубова Д.Д., Паркалов А.В. Мультимодальность в коммуникативной ситуации // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. – № 3(65). – Ч. 1. – С. 49-52.
4. Гаврилова М.В. Социальная семиотика: теоретические основания и принципы анализа мультимодальных текстов // Политическая наука, 2016. – № 3.– С. 101-117.
5. Гомез Д. Дизайн, власть, новые медиа и дискурс (Перевод Е. Кожемякина) // Современный дискурс-анализ, 2010. – №2–2. – С. 55-62.
6. Деникин А.А. Телесно-ориентированный подход при анализе произведений экранного искусства // Знание. Понимание. Умение, 2017. – № 2. – С. 115-131.
7. Жердев Е.В. Метафора в дизайне. – Москва: Архитектура-С, 2010.
8. Загидуллина М.В. Мультимодальность: к вопросу о терминологической определенности // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2019. – № 1 (31). – С. 181-188.
9. Исагулов Н.В. Интермедиаальность как зонтичный термин: попытка классификации // Культура слова, 2019. – № 1 (2). – С. 28-39.
10. Кожемякин Е.А. К вопросу о методологии анализа мультимодальных текстов // Тексты нового века. Материалы Межрегионального круглого стола, 2019. – С. 5-7.
11. Лаврентьева Е.А. Текст и контекст в графическом дизайне: актуальные проблемы и тенденции визуализации текста // автореферат дис. ... кандидата искусств. / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова. – Москва, 2008.
12. Лола Г.Н. Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования. – Санкт-Петербург: ИПК Береста, 2016.
13. Парсонс Т. О структуре социального действия. – Изд. 2-е. – Москва: Академический Проект, 2002.
14. Петров М.А. Симультианность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы. – Москва: Индрик, 2010.
15. Романова Н.Ю. Узловые концепты дискурса дизайна // Русский язык как иностранный и методика его преподавания, 2016. – № 27. – С. 82-88.
16. Саймон Г. Науки об искусственном: Пер с англ. Изд. 2-е. – Москва: Едиториал УРСС, 2004.
17. Черневич Е.В. Язык графического дизайна. – Москва: Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики, 1975.
18. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006.
19. Gualberto C., Kress G. Social Semiotics, 2019. – Pp. 1–9.
20. Hansen A., Machin D. Researching Visual Environmental Communication // Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture. 2013. – 7 (2). – Pp. 151-168.
21. Hoste L., Dumas B., Signer B. Mudra: A Unified Multimodal Interaction Framework // Proceedings of the 13th international conference on multimodal interfaces. PublisherACM Press, 2011. – Pp. 97-104.
22. Kress G., Selander S. Multimodal design, learning and cultures of recognition // The Internet and Higher Education, 2012. – 15 (4). – Pp. 265-268.
23. Kress G., T. Van Leeuwen. Reading Images: The Grammar of Visual Design. – London: Routledge, 2006.
24. Ledin P., Machin D. Doing critical discourse studies with multimodality: from metafunctions to materiality // Critical Discourse Studies. 2019. – 16 (5). – Pp. 497-513.
25. Mondada L. Challenges of multimodality: Language and the body in social interaction // Journal of sociolinguistics, 2016. – 20 (3). – Pp. 336-366.
26. Yassine S. Multimodal Design of EFL Textbooks: A Social Semiotic Multimodal Approach // Anglisticum Journal, 2014. – 02 (12). – Pp. 335-341.

## REFERENCES

1. Baakh Yu. *Vizualnaya kommunikaciya i ee svyaz s yazykom* [Visual communication and its connection with language]. In: *Elektronnyj nauchno-metodicheskij zhurnal Omskogo GAU* [Electronic scientific and methodological journal of Omsk State Agrarian University]. 2019. # 3 (18). P. 4.
2. Barthes R. *Ritorika obraza* [The Rhetoric Of The Image]. In: *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Izdatel'skaja gruppa "Progress", "Univers", 1994. Pp. 297-318.
3. Chernevich E. *Yazyk graficheskogo dizajna* [Language of graphic design]. Moscow, Vsesoyuznyj nauchno-issledovatel'skij institut tekhnicheskoy estetiki, 1975.
4. Denikin A. *Telesno-orientirovannyj podhod pri analize proizvedenij ekrannogo iskusstva* [Body-oriented approach in the analysis of works of screen art]. In: *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill]. 2017. # 2. Pp. 115-131.
5. Eco U. *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu* [The Absent Structure: Introduction to Semiotics]. St. Petersburg, Symposium, 2006.
6. Gavrilova M. *Socianaya semiotika: teoreticheskie osnovaniya i principy analiza multimodalnyh tekstov* [Social semiotics: theoretical foundations and principles of analysis of multimodal texts]. In: *Politicheskaya nauka* [Political Science]. 2016. # 3. Pp. 101-117.
7. Gomez D. *Design, power, new media and discourse*. In: *Sovremennyyj diskurs-analiz*. 2010. № 2–2. Pp. 55-62.
8. Gualberto C., Kress G. *Social Semiotics*. 2019. Pp. 1–9.
9. Hansen A., Machin D. *Researching Visual Environmental Communication*. In: *Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture*. 2013. 7 (2). Pp. 151-168.
10. Hoste L., Dumas B., Signer B. *Mudra: A Unified Multimodal Interaction Framework*. In: Proceedings of the 13th international conference on multimodal interfaces. Publisher ACM Press. 2011. Pp. 97-104.
11. Isagulov N.V. *Intermedialnost kak zontichnyj termin: popytka klassifikacii* [Intermediality as an umbrella term: an attempt at classification]. In: *Kultura slova* [Culture of the word]. 2019. # 1 (2). Pp. 28-39.
12. Kozhemyakin E. *K Voprosu o metodologii analiza multimodalnyh tekstov* [On the question of the methodology of analysis of multimodal texts]. In: *Teksty novogo veka. Materialy Mezhhregional'nogo kruglogo stola* [Texts of the New Century. Materials of the Interregional Round Table]. 2019. Pp. 5-7.
13. Kress G., Selander S. *Multimodal design, learning and cultures of recognition*. In: *The Internet and Higher Education*. 2012. 15 (4). Pp. 265-268.
14. Kress G., T. Van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London, Routledge, 2006.
15. Lavrenteva E. *Tekst i kontekst v graficheskom dizajne: aktualnye problemy i tendencii vizualizacii teksta* [Text and context in graphic design: actual problems and trends in text visualization]. abstract of thesis. ... a candidate of arts. Moscow, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts. 2008.
16. Ledin P., Machin D. *Doing critical discourse studies with multimodality: from metafunctions to materiality*. In: *Critical Discourse Studies*. 2019. 16 (5). Pp. 497-513.
17. Lola G. *Dizajn-kod: metodologiya semioticheskogo diskursivnogo modelirovaniya* [Design code: methodology of semiotic discourse modeling]. Saint-Petersburg, IPK Beresta, 2016.
18. Mondada L. *Challenges of multimodality: Language and the body in social interaction*. In: *Journal of sociolinguistics*. 2016. 20 (3). Pp. 336-366.
19. Parsons T. *O strukture socialnogo dejstviya* [About the structure of social action]. Moscow, Akademicheskij Proekt, 2002.
20. Petrov M. *Simultannost v iskusstve. Kulturnye smysly i paradoksy* [Simultaneity in art. Cultural meanings and paradoxes]. Moscow, Indrik, 2010.
21. Romanova N. *Uzlovye koncepty diskursa dizajna* [Nodal concepts of design discourse]. In: *Russkij yazyk kak inostrannyj i metodika ego prepodavaniya* [Russian as a foreign language and methods of teaching it]. 2016. # 27. Pp. 82-88.
22. Simon G. *Nauki ob iskusstvennom* [The Science of Design: Creating the Artificial]. Moscow, Editorial URSS, 2004.
23. Vavilova, Zh., Khusainov, A., Yakubova, D., Parkalov, A. *Multimodalnost v kommunikativnoj situacii* [Multimodality in a communicative situation]. In: *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice]. 2016. # 3 (65). Part 1. Pp. 49-52.

24. Yassine S. *Multimodal Design of EFL Textbooks: A Social Semiotic Multimodal Approach*. In: *Anglisticum Journal*. 2014. Vol. 02 (12). Pp. 335-341.
25. Zagidullina M. *Multimodalnost: k voprosu o terminologicheskoy opredelennosti* [Multimodality: on the issue of terminological certainty]. In: *Znak: problemnoie pole issledovaniya* [Sign: the problem field of media education]. 2019. # 1 (31). Pp. 181-188.
26. Zherdev E. *Metafora v dizajne* [Metaphor in design]. Moscow, Arhitektura-S, 2010.

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Таблички с надписью «Спасибо, что не курите!». Иллюстрация автора.

Рис. 2. Главная страница онлайн-ресурса для просмотра восточноевропейских фильмов с субтитрами. Дизайнер Alex Romaniukha.

Источник: <https://easterneuropeanmovies.com>

Рис. 3. Фотография клавишного выключателя Rexant с витрины интернет-магазина Wildberries.

Источник: <https://www.wildberries.ru/catalog/13199000>

Рис. 4. UI переключатель. Иллюстрация автора.

Рис. 5. Презентация концепции веб-сайта компании «Алпром», страница социальных инвестиций. Дизайн-студия aic.

Источник: <https://dribbble.com/shots/4136968-Aluminum-Concept-in-the-style-of-Russian-constructivism>

Рис. 6. Иллюстрация восприятия манеры произношения в зависимости от использованных шрифтов на примере оформления слова «Hello». Гарнитуры: System, Myriad Pro, French Script MT, Kitten Fat. Иллюстрация автора.

Л.Ф. Салимова

аспирант РГГУ,

преподаватель кафедры общих гуманитарных наук и театроведения  
Ярославского государственного театрального института»

leila.salimova@mail.ru

## ТЕЛО В ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО И ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА: КУЛЬТУРНАЯ ИЗМЕНЧИВОСТЬ СТЫДА

К изучению тела физического и эстетического современное научное знание подходит, вооружившись значительным корпусом текстов. Однако на территории театра тело по-прежнему рассматривается исключительно с точки зрения актёрского художественного инструментария. Театральная телесность и природа телесного сопереживания в театре не исчерпываются границами исполнительского искусства, но существуют в тесной взаимосвязи с визуальным и эмпирическим опытом зрителя, актёра и режиссёра. Эстетический и этический аспект отношения к телу в истории театрального искусства неоднократно менялись, в том числе и под воздействием смены культурных критериев «постыдного». Кульминацией демаркации театрального стыда, казалось бы, должен стать акт чистого искусства, независимого от морально-нравственных ограничений общества. Однако эксперименты современного театра продолжают сталкиваться с архаичными этическими взглядами. В статье осуществляется попытка осмыслить культурную изменчивость такого феномена как стыд в его исторической и культурной протяженности на примерах из театрального искусства от античности до наших дней.

**Ключевые слова:** тело, театр, телесность, стыд, современное искусство, актёр, театральная телесность, театральная антропология

Modern scientific knowledge approaches the study of the physical and aesthetic bodies with a considerable body of texts. However, on the territory of the theater, the body is still considered exclusively from the point of view of the actor's artistic tools. Theatrical physicality and the character of physical empathy in the theater are not limited to the boundaries of the performing arts, but exist in close relationship with the visual and empirical experience of the spectator, performer, and director. The aesthetic and ethical aspect of the attitude to the body in the history of theatrical art has repeatedly changed, including under the influence of changing cultural criteria of "shameful". The culmination of the demarcation of theatrical shame, it would seem, should be an act of pure art, independent of the moral restrictions of society. However, the experiments of modern theater continue to face archaic ethical views. The article attempts to understand the cultural variability of such a phenomenon as shame in its historical and cultural extent using examples from theater art from antiquity to the present day.

**Keywords:** body, theater, physicality, shame, contemporary art, actor, theatrical physicality, theater anthropology

«...мы приходим в мир в телесной оболочке, мы в ней рождены,  
в ней существуем, в ней умираем»

А. Дроздин

### Введение: сценическая и зрительская телесность

Театральная телесность определяется художественным замыслом режиссёра, воплощается выразительными средствами исполнителя, воспринимается зрителем, наблюдающим за жизнью тела на сцене, а изучается в рамках дисциплины *театральная антропология*, возникшей в конце 1970-х благодаря режиссёру, педагогу и теоретику современного театрального искусства Эуженио Барбе, исследующему «физическое самочувствие и поведение человека как живого существа в ситуации представления» [Барба, 2011 с. 9], понятое как сиюминутный акт конструирования сценического образа. В западных и восточных театральных эстетиках этот процесс работы над образом реализуется различными художественными средствами и в различных сценических техниках, но общим для них является понимание этого явления как «силы присутствия актёра»

Л.Ф. Салимова *Тело в истории западноевропейского и отечественного театра: культурная изменчивость стыда*

на сцене» [там же, с. 111], а именно совокупности психофизических затрат, рассмотренных в пространственно-временной протяженности, в действии, с дистанцированием от любых мистических и оккультных или упрощенно-бытовых представлений о творческом акте. Научный интерес к исследованию психофизики актёра, направленный на выработку универсального категориального и понятийного аппарата исполнительного искусства, появился лишь в XX веке, и связан он с универсализацией театра, знакомством с театральными практиками самых разных народов: от Кабуки до биомеханики Мейерхольда, от восточных практик до психологического театра Станиславского, от балийских танцев до «театра жестокости» Арто, от театра Но до пантомимы Декру.

Поворотным моментом в этом тесном триединстве режиссёра-актёра-зрителя является акт художественной рецепции. Объектом в данном случае является физическое тело в воображаемом мире «предлагаемых обстоятельств» спектакля. Не столько театр, как особое помещение для представления, оказывается способом коммуникации между всеми участниками спектакля, сколько телесная сопричастность.

Тело – медиум между зрителем, актёром и режиссёром, каждый из которых интерпретирует его, исходя из собственного визуального и эмпирического опыта телесного переживания, а также ряда этических и эстетических табу. Телесное переживание в интерпретации Фишер-Лихте – это «процесс, в котором участвует все тело: то есть восприятие осуществляется не только на зрительном и слуховом уровне, но и на «телесно-чувственном» [Фишер-Хихте, 2015, с. 63]. Энергетические потоки, посылаемые со сцены артистами и зрителями из зала, подвергаются осознанной творческой трансформации на уровне воображения и бессознательной на физическом уровне, проявляемом в невозможности зрительской реализации здесь и сейчас своего психофизического потенциала. На что необходимо обращать внимание при наблюдении за действиями артиста, чтобы распознать в нем подлинную энергию, творимую во времени и пространстве? Концепция энергии включает в себя попеременное чередование действия и остановки, пульсации и сдержанности; концентрацию, моделирование и выплеск осмысленных чувственно-эмоциональных посылов, качественно преобразующихся во времени и пространстве [Барба, 2011]. Концепция энергии – это концепция полярности.

Позиция зрителя в данной ситуации, тем не менее, внутренне противоречива. Зритель обыкновенно не знает, с помощью каких средств актёр реализует свое телесное переживание, но при этом непроизвольно уподобляется ему. Такое уподобление становится возможным потому, что в актёрской игре и, следовательно, актёрской телесности зритель узнает знакомые ему паттерны повседневного поведения, «телесные навыки, обусловленные нашими привычками, социальным положением, профессией» [там же, с. 9]. В сценических обстоятельствах актёр прибегает к «экстра-обыденным» экстремальным техникам владения телом, создающим внебытовую реальность.

Ключевое для нашего рассуждения понятие «телесные техники» впервые прозвучало на конференции Парижского психологического общества в 1914 году [Барба, 2011, с. 218], а оформилось в стройную теорию, автором которой стал французский антрополог Марсель Мосс, уже в тридцатые [Мосс, 1996]. Если обыденные техники приобретаются и вырабатываются в процессе развития человека, то «экстра-обыденные» техники дают второе рождение человека уже в сценическом пространстве, перекодируют его природу – из повседневной в сценическую. актёр заново учится ходить, двигаться, овладевает новой энергией и учится ею управлять.

Дорежиссёрский и режиссёрский театр в равной степени отмечены тем, что зритель ищет себя на сцене, чтобы обрести себя самого в сценическом воплощении. Изначально потребность в реализации врожденной театрализации человек удовлетворял через участие в древних ритуально-обрядовых формах театра, где противостояние «актёр-зритель» не выражено и каждый занимал активную позицию в действе в зависимости от логики самого действия. С условным разделением на сценическое и зрительское пространство, одна сторона несомненно лишилась возможности напрямую воздействовать на происходящее по другую сторону символической рампы. Активная позиция сменилась пассивной, созерцательной; ранее единое игровое тело расколосось на внешнее и внутреннее, актёрское и зрительское.

Утратив функцию обмена ролями, сформулированную Фишер-Лихте, как «механизм, создающий динамику в соотношении между субъектом и объектом, <...> “автопоэтическую петлю ответной реакции”» [Фишер-Лихте, 2015, с. 72] еще на ранних этапах развития театрального искусства, театр обратился к воссоединению телесного переживания, в том числе через формы ритуала, воссозданного при помощи театральных средств в игровых структурах, уже в XX веке, с трудом преодолевая многовековую физическую закомплексованность и табуированность сознания человека. Так прошлый век можно условно назвать полем битвы природного, присущего каждому, чувства театрализации с жесткими социальными и нравственными установками. Чувство театрализации понималось как чувство экстатического ощущения реальности, желание эффектного самовыражения, это, по словам Евреинова [Евреинов, 2002], инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы. Валентин Хализев, выявляя природу взаимоотношений между театральностью и таким явлением как драматизм, «понимаемый как напряженное переживание какой-то дисгармонии» [Хализев, 1978, с. 56], говорит о том, что театр питается слабостью человека к театрализации жизни, перенимая его виртуозность смены личин, тем самым обозначая диалектику лица и маски, присущую как повседневности, так и театру. Но не каждый готов и способен к реализации и высвобождению своей театральной природы, с осторожностью оглядываясь на общественное мнение и этические запреты, дистанцируется от возможных нарушений табу. «Легитимный» опыт телесной трансформации человек получает во время процесса ритуализации. О тесных и сложных взаимоотношениях ритуала и театра писал английский и американский антрополог Виктор Тернер, отмечая, что главное отличие ритуала и повседневных практик в языке их коммуникации, для последнего характерны однозначные символы, а для ритуала многозначные [Религия. Ритуал. Театр, 2018]. Ритуальный символ раскрывает свой семантический потенциал в действенности. Обретая эту динамическую природу, тяготеющую к театрализации, символ достраивает собой ритуальный перформанс.

### **Тело и стыд**

Фигурный листок – символ стыдливости и прообраз одежды. Стыд – это рамки и границы. Стыд – это страх. Проблеме происхождения этого противоречивого чувства посвятили свои работы многие зарубежные и отечественные психологи, философы, социологи и антропологи (см., например, М. Фуко, Гергилов Р.Е. Г.-П.Дюрр, Н. Элиас, М. Шелер). Poleмика вокруг тела и стыдливости в XX веке может соотнестись по своим масштабам только с ожесточенными спорами «возрожденцев» (Л. Альберти, А. Манетти М.Фичино, Л.Гиберти, Дж. Вазари), сделавших первый шаг на пути освобождения тела от исключительно религиозного взгляда на его природу, в пользу его права на чувствительность и мерила красоты. В качестве точки отсчета модернистский театр XX века берет антропологическую реконструкцию истоков стыда. Так, в «Историческом очерке» (глава из книги «Голый в церкви, театре и на улице»), представленном в переводе в сборнике Николая Евреинова «Нагота на сцене», Жорж Норманди пишет: «Страх перед наготой совпадает с боязнью греха. Он коренится также и в условиях климата; но еще более в обычаях, законах и наконец религии, особенно ответственной за то отношение к человеческому телу, которое присуще в массе нашему времени» [Нагота на сцене, 1911, с. 70]. Источники этого мистического страха можно обнаружить в Библии, в книге Бытие: «И были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились». Далее по сюжету жена Адама слушалась Бога и вкусила плодов с древа познания: «И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания». Библейское понятие греха отнюдь не несет в себе эротического подтекста, то есть его невозможно интерпретировать, как преступление плоти, но лишь как обладание запретным знанием – Добра (добродетели) и Зла. Однако до грехопадения прозвучала фраза, авторство которой до сих пор оспаривается: «Потому оставит человек отца своего и мать свою и прилепится к жене своей; и будут [два] одна плоть». Здесь важен момент заповеди как предвосхищения будущего события или, что также возможно,

Л.Ф. Салимова *Тело в истории западноевропейского и отечественного театра:  
культурная изменчивость стыда*

естественного положения дел, то есть творец предполагал, что и человек будет «плодиться и размножаться». Иоанн Златоуст в своем толковании увидел в этой фразе пророчество, что наводит некоторый мистицизм на всю историю грехопадения. Таким образом, и размножение, и связанные с этим нравственные требования оказываются частью одного проективного высказывания, проецирующего описание ситуации на будущую «естественную» норму человечества.

Физиологическая интерпретация грехопадения, связанная с процессом эротизации репрезентаций, разработкой и развитием анатомической науки (Декарт, Р. Фьорентино, Везалий, Вольтер), приходит вместе с ужесточением морально-нравственных ограничений, постепенно формирующих у человека чувство стыда. Стыд – чувство индивидуальное, связанное с нарушением общепринятых норм, рождающееся в интимном соприкосновении тайного личного и общественного, а именно социума в целом. Стыд – всегда стыд за себя. «Считается, что традиционная культура стыда вытеснялась еще средневековым этосом чести, в эпоху Просвещения – рационализмом, а при капитализме – товарными отношениями. Правда, не вполне ясно, что пришло на смену – то ли совесть, то ли долг, то ли честность в делах» [Марков, 2018, с. 414]. Так неприличным, безнравственным, более того религиозным преступным поступком считалась интимная связь до брака, до церковного благословения союза, или измена, преследуемая законом вплоть до начала XX века. В библейском грехопадении отсутствует современный «состав преступления» – отсутствие благословения, законности союза. Участники этого «клятвопреступления» ощутили одновременно и чувство стыда, обнаружив свою наготу, и чувство стыда, связанного с нарушением обязательств.

Критерии «постыдного» неоднократно менялись вслед за изменениями в социальных и нравственных установках обществ, но, по мнению Р.Е. Гергилова, можно выделить три формы этого чувства – телесную, психическую и социальную. Механизм формирования этого чувства зависит одновременно от индивидуальных, и социальных, и культурных факторов, связанных с обостренным ощущением самоидентификации в обществе.

Второй «шторм» телесности, осуществленный двадцатым веком, связанный с кризисом телесной идентичности и тем, что тело стало общедоступным, указывает на кардинальный сдвиг в понимании и восприятии тела, ставшего не просто объектом искусства, но тяготеющего к субъективации, утверждению своей самости. Пересматривает библейское понимание стыда Ф. Ницше в своем «Человеческом, слишком человеческом», говоря о том, что стыд «существует всюду, где есть "таинство"», подразумевая под этим перманентное чувство загадочного трепета перед запретным знанием. Мерло-Понти связывает чувство стыда не только с низменным чувством страха и желанием очаровать, но признает «что стыдливость, желание, любовь вообще обладают метафизическим значением, то есть, что они непостижимы» [Мерло-Понти, 1999, с. 220] и рассматривает сам момент жажды обладания телом, как исключительный капкан несвободы и утрату личности. Тему «неразделенного» тела продолжают интерпретировать и на территории театра, где тело режиссёрское, актёрское и зрительское будут одновременно едины и неслиянны. Жорж Батай, в свою очередь, «материализует» чувство стыдливости, порожденное явлением «непристойности», в осязаемые формы проявления сексуальности и эротизма – брак и нагота, не являющаяся сама по себе непристойной. Философия, психология, социология, культурология породили в течение XX века многочисленные теории и исследовательские техники чувства стыда, давшие новые сведения для работы с телом в перформативном ключе.

Параллельно процессу феноменологического препарирования тела в философии, в европейском театре происходил процесс, названный Дмитрием Ольшанским «опытом зеркаливания тела», то есть расщепления целостного образа тела (Жак Лакан «Стадии зеркала») и демонстрации его несовершенств посредством «тотального спектакля», сформулированного философией Театра жестокости Антонена Арто. Современный театр, представляя свою версию символической репрезентации тела, опирается на многолетний теоретический и практический опыт прошлого столетия, но идет не только по пути развоплощения, демонстрации телесного разлома,

но, прежде всего, анализирует и изучает состояние фрагментарности. Постмодернистская интерпретация плоти, переводящая разговор о теле из физиологической в концептуальную плоскость, принадлежит В.А. Подороге: «Тело до тела, “бытие до бытия” и есть то, что можно назвать перцептивной плотью» [Подорога, 1995, с. 130]. Это некая нулевая точка осязательного момента, момента касания – то, что он отметил у Мерло-Понти, как «некий порог чувственности как чувственности-в-себе (касаемое-в-себе, видимое-в-себе, слышимое-в-себе)». Тело – вещь в себе; стыд, исходя из логики Подороги, может быть чувством, заключенном в самом себе, независимым от мнения окружающих.

В наши дни индивидуальная цензура все реже сталкивается с общественной цензурой, наоборот, с режиссёрским развоплощением ее провокативными средствами работы со сценической телесностью, заставляющими зрителя испытывать стыд. режиссёр ломает рамки не только общественной морали, но приводит к деструкции индивидуальной. В ходе исследования необходимо выяснить, как этот стыд соотносится со сценическим стыдом в истории развития театрального искусства и проследить за изменением его статуса, связанного с культурными трансформациями чувственного и пространственного восприятия человека.

Смена эпох, ускоряющаяся к нашему времени, приводила к усложнению статуса тела, которое стало восприниматься не как естественная данность, а как всё более провокативный вызов. Для того, чтобы «считать» код сценического стыда, необходимо определиться с основными позициями, относительно которых он будет рассматриваться – это тело, представленное как культурный объект, то есть встроенное в исторический контекст времени, где будет уделено особое внимание пониманию обыденного и сексуального тела; и тело, представленное как субъект производства и самоопределения искусства в ситуации сценического действия, развернутого в истории театра. Тело определяет режим восприятия спектакля и его смыслы.

Такое тело никогда не выступает как полностью автономная структура, но всегда находится на пересечении противоречий. Это не только противоречие между материальным и духовным, которое обычно вспоминают, когда говорят о телесности, но “внутренние конфликты тела”. Именно образы красивого или безобразного, нагого или обнаженного, плотского или бесплотного, реального или ирреального тела наиболее сильно воздействуют на сознание зрителя и выводят его из комфортного физического и эмоционального состояния, заставляют испытывать неловкость.

Что есть голый и нагой? Николай Евреинов точно подмечает тонкое содержательное отличие близких понятий: «несомненно, что всякая нагая женщина вместе с тем и голая; но отнюдь не всегда и не всяка голая женщина одновременно и нагая» [Нагота на сцене, 1911, с. 107]. Кеннет Кларк психологически конкретизирует данное наблюдение, замечая, что «быть голым – значит быть лишенным одежды, и это слово предполагает известную неловкость, которую большинство из нас испытывает в таком состоянии. Напротив, слово «нагой» в употреблении образованных людей не содержит никаких обертонов неудобства» [Кларк, 2004, с. 10]. Обрамленная игровыми и нередко игривыми смыслами, «голизна» попадает в сферу интересов эстетики и превращается в невинную наготу. Нагота и обнаженность вмещают в себя понимание плотского как источника чувственного начала и бесплотного как не обладающего силой чувственного притяжения. Несмотря на их предельную материальность, нагота и голизна обозначают тогда отношение и позицию, которую занимает художник при создании того или иного объекта искусства. Художник может уже исходя из концептуальных установок, а не только природных интуиций, насыщать его чувственной, животной обаятельностью или обнулить объективную материальность до содержательности.

### **Сценический стыд в истории театра**

В истории театра механизмы театральной телесности конструировались заново едва ли не в каждую эпоху, а вместе с ними «пересматривалась» и концепция стыдливости, привитое иными моральными законами и установками.

Л.Ф. Салимова *Тело в истории западноевропейского и отечественного театра:  
культурная изменчивость стыда*

Нагота в античности не сводилась к репрезентации и культу физической красоты. Человеческое тело выступало символом единства материи и души, вписанного, по словам Лосева, в материально-чувственный космогонизм [Лосев, 1983]. Греческая обнаженная статуя прежде всего отражает представления античного человека о мироздании о прекрасном в своей математической упорядоченности изваяния, услаждающем чувства. Тем самым божественная красота тела отождествлялась с самой жизненной чувственностью.

Лосев также писал о таком свойстве античной телесности, как протеизм и метаморфозы (Лосев говорит «оборотничество»), способности превращения в любую форму, с целью всеобщего возрождения природы. Согласно Лосеву, эпоха Возрождения восприняла античное телесное чувство в ключе соединения чувственности и математики.

Чувственная телесность античности нашла свое выражение в театре, где она никогда не удерживалась в пределах сценического жеста, но всегда порождала новые формы эстетического участия. Великие и Малые Дионисии, праздник жатвы осхофории и прочие культовые античные празднества сопровождалась наравне с театрализованными процессиями, поэтическими состязаниями, маскарадными преображениями и фаллическими шествиями, эротическими аттракционами. При этом нагота на городских праздниках могла получать и символический смысл, обозначая различные духовные реальности, открываемые в таинствах, например, в таинствах Диониса.

Как только действие переместилось с площади на оркестру, представлявшую уже не просто алтарь, но сценическую площадку, на которой разыгрывались трагедии и комедии, поменялось общее настроение, так как действие стало подчиняться сценарию. Эффект возвышенного достигался теперь не экстатической импровизацией, а специальными приемами, включая костюмы и маски. В древнегреческом театре маска выполняла одновременно несколько функций – помимо ее связи с жреческой культурой и культом Диониса можно говорить об утилитарной функции, связанной с размерами греческого театра, а также театральной функции и преображении самого актёра в персонаж, но кроме того и о защитной. За таким символическим «остранением», за маской, проявляется особая форма стыда, религиозного стыда. Ведь несмотря на подчеркнутую тождественность жителям Олимпа, между людьми и богами существовала некоторая дистанция, связанная с принципом «кнута и пряника». Поэтому актёр, оказавшись под защитой маски, как бы ограждает себя от возможной кары богов.

Не стоит думать, что все греки были подобны «Гермесу», но культура физической красоты была у них на высоте. Поэтому чувство стыда, возникающее при виде нагой фигуры, у эллина, восторгающегося игрой мышц, изящностью форм, рождалось лишь как некоторый внутренний испуг. Античное восприятие обнаженной природы работает скорее по миметическому принципу, предполагающему соревновательный момент, а не стыдливость в чистом виде, которая связана с признанием некоторого нравственного проигрыша. В ситуации сценического акта зритель отождествляется с персонажем, подсознательно желая обладать подобными формами или утверждая свою личную красоту посредством театра. Механизм психологического восприятия «бесформенного», расплывшегося тела в греческом и средневековом театрах резко отличается – в первом случае оно бы подвергалось всеобщему порицанию, а во втором осмеянию.

С приходом христианства тело закрывают не только в футляр религиозной идеологии и морали, но и в «глухой» многослойный костюм: прежние складки превращаются в драпировку, а значит на место бытовой импровизации приходит бытовой ритуал, подчеркивающий социальный статус и религиозное настроение носителя всех этих одежд. Античная гармония телесных форм превратилась в гармонию аскетичного силуэта. Разумеется, новые ритуалы, основанные на условностях сложно организованной одежды, были несовместимы с античным театром, где нагота всегда существовала хотя бы как ролевая возможность. Например, античный ритор мог в патетический момент приподнять или сорвать одежду, средневековый проповедник был бы способен на такой жест разве что в порядке провокации (францисканские проповедники или византийско-русские юродивые).

Осуждение театра связано и с глубокими противоречиями, заложенным внутри самой средневековой культуры, существующей между воздержанием и умерщвлением плоти во имя духовной свободы и возвращения к Богу, стихией карнавализации и своеобразном возрождении театрального искусства, носящего религиозный характер. Театр, ранее заклеянный как языческий и кощунственный, возродился в храмовом пространстве, служа торжественной визуализацией малопонятной латинской литургии. Затем литургическая драма была изгнана из церкви и переместилась на паперть соборов, где стала пользоваться спросом более широкой ярмарочной аудитории. Постепенная демократизация театральных форм привела к тому, что площадной средневековый театр в своих мистериальных действиях не стал обходить стороной и обнаженную натуру, изображая толпы грешников, томящихся в аду в костюмах «адама и евы».

Аллегорическое понимание наготы позволяло ее использовать не только в разыгрывании библейских сюжетов, но и при олицетворении отвлеченных понятий. Несмотря на то, что в повседневной жизни тело обуздывалось официальной христианской идеологией, в ярмарочных формах площадного театра обывательский стыд разрушался при помощи театрализации и подчинялся общей стилистике действия, направленного на достижение максимально эмоционального эффекта зрителя.

Стыд в средневековой культуре, как и нагота, обладает двойственной природой. Отношение к наготы мистериальных персонажей, несмотря на особый ореол театрализации, у зрителя вырабатывается в зависимости от статуса самого героя – Иисус Христос вызывает восторг в своей изможденности, а бесы отвратительны своей показательной «голизной». Странствующие флагелланты, то есть бичующиеся, вызывают у ярмарочной публики сочувствие и сострадание. Средневековый карнавал, будучи частью быта, привносил с собой и праздничную атмосферу, допускающую проникновение мистического и откровенно непристойного в повседневную жизнь. Сценический стыд в Средневековье принципиально отличается от бытового, регламентируемого религией, и подчиняется законам театральной условности.

Хейзинга говорит, что в средневековье все чувства, особенно страдание и радости, переживались наиболее обостренно и ярко, поэтому больше вовлекали в себя телесные практики. Нагота, оказывающаяся одним из способов художественной выразительности средневекового карнавала, была амбивалентной. Она могла олицетворять и душу, и грех. «У беса устрашающая рожа, из оскаленной пасти выглядывают клыки. <...> Тесное трико имитирует наготу, что означало бесстыдство и злую волю пособника сатаны. Нагота присуща гротескным страшилищам мистерий... “адские фурии – голые люди с длинными волосами на многих частях тела”» [Даркевич, 2006, с. 232]. Мистериальные демоны и прочая нечисть, беснующаяся во время интермедий, была комичной и ужасной одновременно в своей телесной неприкрытости. Сложный аллегоризм, соединяющийся с телесным натурализмом, отличает средневековое мировоззрение вообще.

Антропоцентричная ренессансная культура поставила в центре мироздания не просто человека со всеми его изъянами внутренними и внешними, но предоставило ему возможность самому распоряжаться дарами природы и Бога. Нет, «возрожденец» не атеист, он мыслит себя вписанным в божественный мир и восклицает: «Бог создал мир, но как же этот мир прекрасен, как же много красоты в человеческой жизни и в человеческом теле, в живом выражении человеческого лица и в гармонии человеческого тела! Но посмотрите, как красиво энергичное мужское тело и как изящны мягкие очертания женской фигуры!» [Лосев, 1978, с. 53]. Примат чувственной красоты [Лосев, 2001, с. 57], захвативший пробудившееся от религиозного сна сознание, стал предметом жгучего интереса не только художников, но и теоретиков искусства.

Но в театре этой эпохи очарование физическим телом, страсть исследования преобразившейся телесности, не получили должного отражения. Ренессансный театр находился в сложных поисках новой художественной формы и соответствующих механизмов театральной выразительности, отличных от средневековых религиозных мистериальных действий. Основной задачей для гуманистов было создание нового драматургического материала, пригодного для сценического воплощения.

Л.Ф. Салимова *Тело в истории западноевропейского и отечественного театра: культурная изменчивость стыда*

Драматургия ученого театра, la commedia erudita [Дживелегов, 2013, с. 104], была подчас великолепным текстом для чтения, но несовершенным, объемным, громоздким для театра сценическим явлением. Процессу всеобщего преследования служителей театра предшествовал период признания и получения особого почетного статуса служителей короля. Шотландский король Иаков I был большим любителем театра, как и его предшественница Елизавета, известная покровительница театрального искусства [Аникст, 2006, с. 33]. Началась аристократизация театра.

Тело и телесность в культуре повседневности и театральной культуре Нового времени воспринимались и выстраивались с разных позиций. С одной стороны, XVII век связывают с возникновением классического механицизма, в котором функционирование тела понимается по образцу винтиков и шестеренок. Утверждается полнокровное тело со всеми его постыдными составляющими и жидкостями. Тело утрачивает былую ауру в научной области, но по-прежнему является предметом буквального «бичевания» экзальтированных мистиков, следующих примерам житий. Внимание к телу мобилизует разные науки, что приводит к появлению новых техник, методов и даже ощущений, например, вскрытие и анатомия.

Физическая и анатомическая реальность тела тогда получает морально-религиозное измерение. Обычай и закон «стремятся дисциплинировать его [тело] и управлять его репродуктивными функциями, полностью подавлять беспорядочные порывы сексуальности из соображений как социального, так и духовного характера» [История тела, т.1, 2012, с. 114]. Порог стыдливости, хранительницы приличного поведения, определялся не столько общественными нормами, сколько законами, установленными Господом и принятыми социумом в качестве инструмента для порицания провинностей.

Одновременно с процессом реабилитации телесности (например, медицинская легитимация физического удовольствия) происходило и распространение пуританства, возникшего изначально как религиозное течение и постепенно превратившегося в идеологию революционной буржуазии. Приверженцы моральной строгости и телесных, чувственных ограничений, пуритане негативно относились к театру, объявляли его бесовским зрелищем, отвлекающим от труда, подрывающим материальное благополучие и моральное самосознание жителей [Аникст, 2006, с. 36]. Таким образом, сценическое тело оказалось делегитимировано и старой, и новой моральной культурой. Занимая промежуточное положение между личным и социальным, тело театральное, осуществляя коммуникацию между актёром и зрителем, нарушает выстроенные обществом отношения между людьми. Тело не просто бесстыдно демонстрирует себя другим, но и уподобляется им.

Актёр в эпоху Нового времени олицетворяет слияние сценического и бытового тела, так как является одновременно и социальным субъектом. Степень его обнаженности не имеет значения, так как любые проявления телесности априори порочны. Стыдливость, неловкость воспитаны социумом, и новые правила приличия распространяются, в том числе и на театральные подмостки. Стыдно демонстрировать тело и стыдно наблюдать его на сцене. Оно регламентировалось множеством механизмов самоконтроля, этикетом, правилами вежливости и т.д., призванным подавить природную импульсивность и спонтанность, связав общепринятый образ с набором типовых телесных инструментов и техник. Границы социальной терпимости, установленные пуританами, напоминают в своей фанатичности религиозную жестокость Средневековья. Но искренний мистицизм сменился суровым прагматизмом – сознательного социального регулирования поведения человека в приличном обществе. Пуританская мрачная концепция греха утверждала неизбежность совершения человеком любого плотского греха.

Если в странах, где моральные репрессии Реформации и религиозный фактор в отношении тела был решающим, то во Франции мерилom телесной свободы было природное, мистическое и политическое тело короля, модифицировавшего статус телесности до уровня незыблемого единства и постоянства [История тела, т.1., 2012]. Во французской культуре театрализация обладает силой художественного воздействия, поэтому явившись в роли Короля-солнце своим подданным,

Людовик XIV внушал одновременно страх и трепет, мистический и художественный восторг, религиозный экстаз и эротическое вожделение.

А в Италии приемами театрального искусства воспользовались в педагогических целях. Театр «учит позиционировать себя и прививает самоконтроль, выправляет жесты и осанку» [История тела, т.1., 2012, с. 190]. Занятия по основам актёрской (=придворной) выправки входят в обиход наравне с фехтованием, верховой ездой, танцем и другими предметами, обязательными для представителей благородного сословия. Как считалось, эти занятия улучшают культуру тела и учат сдерживать эмоции, что необходимо высокопоставленному аристократу в политической практике.

Восприятие актёрской телесности происходит благодаря не только особенностям психофизики, но и внешнему облику актёра. К XVIII веку индикатором изысканного телесного языка становится сценический костюм, выразительность которого направлена на эффектную театральную саморепрезентацию актёра. Театральный костюм утрачивает связь с изобразительным искусством, переориентируясь на потребности моды и не всегда отвечая художественным задачам самого произведения. Он конструирует не столько сценический образ, сколько индивидуальный образ самого обладателя костюма, демонстрируя его богатую творческую фантазию и чувство вкуса. Одним из известнейших актёрских противостояний в истории театра по праву является дуэт актрис-соперниц мадемуазель Клерон и Мари Дюмениль, не просто щеголявших друг перед другом богатыми нарядами, но осуществивших реформу трагического костюма в театре.

На волне просвещенческих идей о естественности, отраженных во французской философской мысли в трудах Жан-Жака Руссо [Руссо, 1976], а также в театральной работе «Парадокс об актёре» Дени Дидро [Дидро, 1938], в театральном искусстве также наметились новые выразительные тенденции. Историческая достоверность в сценическом костюме стала передовой мыслью этого времени. Герои античных трагедий должны были выглядеть как герои известных исторических полотен, то есть значительно обнажить руки и ноги, что для многих современников было скандальным. Вместе с эстетикой обнаженной природы, которая была мощно заявлена в изобразительном искусстве, у зрителя выработалось чувство вкуса и восприятия наготы, как саморепрезентации, а не как ситуации обнаженности. Возможно, на смену сценического стыда пришло развитое чувство прекрасного, так как на подмостках действующими лицами стали ожившие скульптуры и герои живописных полотен.

В XIX веке историзм и натурализм из философского требования становятся культурной нормой. Сценический костюм определялся спецификой роли и содержания драмы. В попытках прийти к нравственным формам естественного обнажения применяли нелепые сценические ухищрения. «Действительно их плечи, шея, грудь и руки, то желтые, то красные, то голубые и даже белые – в виде редкости – были на самом деле обнажены. Но там, где кончалось тело, начиналось трико, имевшее претензию его заместить, – претензию нелепую» [Нагота на сцене, 1911, с. 37]. Психологически интересен такой вывод автора: «раз нагота не в наших правах и невозможно представить в театре граций и амуров в их естественном виде; раз мы недостаточно еще любим чистую форму и красоту, чтобы допускать их без всяких покровов, так лучше уж выбирать сюжеты, которые не требуют такой легкой одежды» [там же, с. 38]. Оказывается, легче отказаться от сюжетов, чем оскорблять красоту естественности безобразием стыдливой выдумки. Стыд в девятнадцатом столетии – чувство, особенно раздраженное и обостренное, в том числе и викторианской моралью. Именно в силу жестких моральных установок нагота на сцене была не приемлема вплоть до начала следующего века.

XX век – это апофеоз тела и телесности, попадающего на территорию сознательной театрализации своих физических и духовных элементов. И так, на протяжении всей истории театра мы наблюдаем процесс творения, создания, распада и воссоздания тела и его упругой, пластичной материи. Каждая последующая эпоха получает в качестве наследия особую концепцию тела, на основе которой выстраивает собственную теорию, руководствуясь новыми общественными и

Л.Ф. Салимова *Тело в истории западноевропейского и отечественного театра:  
культурная изменчивость стыда*

культурными представлениями. Деятнадцатое столетие долгое время считалось эпохой подавления естественных инстинктов, что можно наблюдать даже на примере изменения модного силуэта, но это время в том числе и появление новой науки сексологии, открывающей новые возможности для телесного самоощущения. Тело в двадцатом веке уже не просто ласкают, созерцают, желают, его не просто изучают на физиологическом уровне, но проникают на психологический.

В театральном дискурсе прошлого века тело решительно порывает со всеми моральными запретами, обзаводясь философией новой нравственности, объявляющей художественной ту наготу, которую обыватель считал пошлой. Театр пытается обрести статус изобразительного искусства в действии, обладающий высоким уровнем пластической, визуальной выразительности. Служители театра приносят обет телесной красоты и бросают вызов общественности как верные этому обету. Сценическая нагота нарушает моральное и нравственное спокойствие зрителей, не готовых разделить с актёром одно естественное тело на двоих. Зрительный зал в начале века все еще наполнен «фраками» и «корсетами», не способными признать в легком актёрском существе, освобожденном от сковывающих движения одежд, свою собственную сущность. Обращение к наготы «не бессознательной, невольной наготы дикаря, а сознательной, намеренной наготы зрелого человека, тело которого является гармоничным выражением его духовной сущности» [Нагота на сцене, 1911, с. 81]. Сознательность попадает под несколько трансформировавшуюся игровую стихию, вводящую принцип условности [Хализев, 1978], как способ снятия напряженности и чувства стыда.

### **Выводы**

Стыдливости начала XX века не представляется трудным найти объяснение, так как предрассудки стали буквально частью нормальной жизни, расставаясь с которыми человек чувствовал себя опустошенным. Но чем мотивировать это внезапно накатывающее чувство смущения, неловкости, возникающее у зрителя в XXI веке, когда позади оказались сексуальная революция, кризис идентификации, гендерные войны.

Каким предстает тело в современном театре, и как оно воспринимается реципиентом? Театроведение и театральная критика проявляют активный исследовательский интерес к телу только в том случае, если оно является главным выразительным средством спектакля. Это значит лишь то, что сценическое тело реализует свой художественный потенциал в полной мере в пластических формах искусства. Балет и танец занимают лидирующее положение, затем идут всевозможные варианты акционизма – хепенинги, перформансы, флешмобы. Гораздо сложнее раскрыть душевную пластику, визуализировать «внутреннее действие» персонажа, в ситуации драматического спектакля, когда существуют естественные текстуальные границы пьесы. Руководствуясь логикой драматургического материала, актёр, прибегая к различными психотехникам, достигает эффекта физического присутствия на сцене благодаря самому действию и способу его воплощения. Наблюдать за психологической жизнью тела в ситуации драматического представления оказывается гораздо интереснее, так как актёрская работа становится более тонкой и сложной.

Театральная телесность на протяжении всей истории западноевропейского и отечественного театра принимала различные облики, то нарушая правила общественной морали, то соответствуя им, то отождествляясь с обыденным телом, то демонстративно заявляя о своей уникальности. Вместе с культурными и театральными трансформациями телесности и тактильности менялся и статус сценического стыда. Каждая эпоха руководствуется целым комплексом нравственных, религиозных и чувственных установок, определяющих степень обостренности стыдливости. Это чувство неловкости возникает только по одну сторону рампы – у зрителя, не посвященного в тайну театрализации, укорененного в общественной морали, действующей в конкретный промежуток времени.

А. Дрознин называет актёров «профессиональными разведчиками», потому что в их власти уметь лгать телом, но тело никогда не лжет [Дрознин, 2014]. До настоящего времени театр искал

пути реализации своей телесности, «символической репрезентации тела в нашей знаковой реальности» [Ольшанский, 2014], а сейчас он находится в поисках наиболее эффектного, нередко исключительно эпатажного, приема, способного вновь пробудить в человеке яркие сильные эмоции. Голым телом все еще можно удивить, а вот покорить эстетизированной обнаженностью – не всегда.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Дидро, Д. Парадокс об актёре. – Москва, Ленинград: Искусство, 1938.
2. Руссо, Ж-Ж. Избранное. – Москва: Детская литература, 1976.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. – Москва: Дрофа, 2006.
2. Барба Э, Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. – Москва: АРТ, 2011.
3. Дано мне тело – что мне делать с ним. Беседу с Андреем Дрозниным ведет *Гульнара Искакова* [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – №3. – 2014 (Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/dano-mne-telo-chto-mne-delat-snim/> )
4. Даркевич В.П. Светская праздничная жизнь Средневековья IX-XVI вв. – Москва: Индрик, 2006.
5. Дживелегов А.К., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. – Москва: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2013.
6. Евреинов Н. Демон театральности / Сост., общ. Ред. И комм. А. Зубкова, В. Максимова. – Москва, Санкт-Петербург: Летний сад, 2002.
7. История тела. В 3 т.. Том 1 От Ренессанса до эпохи просвещения / под ред. А. Корбен, Ж-Ж. Куртин, Ж. Вигарелло; пер. с фр. А. Гордеевой. – Москва: НЛО, 2012.
8. История тела. В 3 т.. Том 3. Перемена взгляда: XX век / под ред. А. Корбен, Ж-Ж. Куртин, Ж. Вигарелло; пер. с фр. А. Гордеевой. – Москва: НЛО, 2016.
9. Кларк К. Нагота в искусстве. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004.
10. Лосев А.Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре: [Конспект лекции, про-читанной А.Ф. Лосевым на заседании античной комиссии научного совета по истории мировой культуры при президиуме АН СССР] // Студенческий меридиан. – 1983. – № 9. – С. 13–14; №10. – С. 14–16.
11. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – Москва: Мысль, 2001.
12. Лосев А. Ф. Эстетика возрождения. – Москва: Мысль, 1978.
13. Марков Б.В. Антропология и социология стыда: размышления о книгах Н. Элиаса, Г.П. Дюрра и Р.Е. Гергилова // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. – 2018. – №. 6 (148). – С. 413-425.
14. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр., под ред. И.С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – Санкт-Петербург: Ювента, Наука, 1999.
15. Мосс М. Общества. Обмен. Личность. – Москва: «Восточная литература» РАН, 1996.
16. Нагота на Сцене. Сборник статей под редакцией Н.Н.Евреинова. – Санкт-Петербург: Типография Морского Министерства, 1911.
17. Ольшанский Д. Субстанция тела // Петербургский театральный журнал. – № 3 (77). – 2014. – С. 14-18.
18. Подорога В.А. Феноменология тела: введение в философскую антропологию : материалы лекционных курсов 1992-1994 годов. – Москва : Ad Marginem, 1995.
19. Религия. Ритуал. Театр. / Под. ред. Б. Холма, Б.Ф. Нилсена, К. Ведель. Пер. англ. – Харьков: Изд-во «Гуманитарный Центр», 2018.
20. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / под общ. Ред. Д.В. Трубочкина. – Москва: Play&Play : Канон-плюс, 2015.
21. Хализев В. Драма как явление искусства. – Москва: Искусство, 1978.
22. Хёйзинга Й. Осень средневековья / Пер. с нидер. Д.В. Сильвестрова. – Москва: Айрис-пресс, 2004.
23. Хёйзинге Й. Homo ludens. Человек играющий. Опыт определения игрового элемента культуры /Сост., пред. и пер. с нидер. Д.В. Сильвестрова; Коммент., указ. Д.Э. Харитоновича. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.
24. Холландер Э. Взгляд сквозь одежду / Пер. с англ. В. Михайлина под редакцией А. Маркова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015.

## SOURCES

1. Didro, D. *Paradoks ob aktere* [The paradox of the actor]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo, 1938.
2. Russo, Zh-Zh. *Izbrannoe* [Selected works]. Moscow, Detskaya literatura, 1976.

## REFERENCES

1. Anikst A.A. *Teatr e`poxi Shekspira* [Theater of Shakespeare's era]. Moscow: Drofa, 2006.
2. Barba E`, Savareze N. *Slovar` teatral`noj antropologii. Tajnoe iskusstvo ispolnitelya* [A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer]. Moscow, ART, 2011.
3. *Dano mne telo – chto mne delat` s nim*. Besedu s Andreem Drozniny`m vedet Gul`nara Iskakova [Given a body – what should I do with it? Conversation with Andrey Droznin by Gulnara Iskakova]. In: *Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal* [Petersburg theater magazine]. #3. 2014 (Rezhim dostupa: <http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/dano-mne-telo-chto-mne-delat-snim/> )
4. Darkevich V.P. *Svetskaya prazdnichnaya zhizn` Srednevekov`ya IX-XVI vv.* [Secular holiday life of the Middle ages IX-XVI centuries]. Moscow, Indrik, 2006.
5. Dzhivelegov A.K., Boyadzhiev G. *Istoriya zapadnoevropejskogo teatra ot vozniknoveniya do 1789 goda* [History of Western European theater from its origin to 1789]. Moscow, Rossijskij institut teatral'nogo iskusstva – GITIS, 2013.
6. Evreinov N. *Demon teatral`nosti* [Demon of theatricality]. Sost., obshh. Red. I komm. A. Zubkova, V. Maksimova. Moscow, Saint-Petersburg: Letnij sad, 2002.
7. *Istoriya tela. V 3 t.. Tom 1 Ot Renessansa do e`poxi prosveshheniya* [Volume 1 from the Renaissance to the Enlightenment]. Pod red. A. Korben, Zh-Zh. Kurtin, Zh. Vigarello; per. s fr. A. Gordeevoj. Moscow, NLO, 2012.
8. *Istoriya tela. V 3 t.. Tom 3. Peremena vzglyada: XX vek* [Volume 3. Change of opinion: the XX century]. Pod red. A. Korben, Zh-Zh. Kurtin, Zh. Vigarello; per. s fr. A. Gordeevoj. Moscow, NLO, 2016.
9. Klark K. *Nagota v iskusstve* [Nudity in art]. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika, 2004.
10. Losev A.F. *Dvenadzat` tezisev ob antichnoj kul`ture* [Twelve thesis about ancient culture]. In: *Studencheskij meridian* [Student meridian]. 1983. #9. Pp. 13-14; #10. Pp. 14-16.
11. Losev A.F. *Dialektika mifa* [The Dialectic of Myth]. Moscow, My`sl`, 2001.
12. Losev A.F. *E`stetika vrozhdeniya* [The Renaissance aesthetic]. Moscow, My`sl`, 1978.
13. Markov B.V. *Antropologiya i sociologiya sty`da: razmy`shleniya o knigax N. E`liasa, G.P.Dyurra i R.E.Gergilova* [Anthropology and sociology of shame: reflections on the books of N. Elias, GP Durr and RE Gergilov]. In: *Monitoring obshhestvennogo mneniya: e`konomicheskie i social`ny`e peremeny`* [Public Opinion Monitoring: Economic and Social Change]. 2018. #6 (148). Pp. 413-425.
14. Merlo-Ponti M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of perception]. Per. s fr., pod red. I.S. Vdovinoj, S. L. Fokina. Saint-Petersburg, Yuventa, Nauka, 1999.
15. Moss M. *Obshchestva. Obmen. Lichnost`* [Societies. Exchange. Personality]. Moscow, "Vostochnaya literatura" RAN.
16. *Nagota na Scene*. Sbornik statej pod redakciej N.N.Evreinova [Nudity on Stage. Collection of articles edited by N. N. Evreinov]. Saint-Petersburg, Tipografiya Morskogo Ministerstva, 1911.
17. Ol`shanskij D. *Substanciya tela* [Body substance]. In: *Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal* [Petersburg theater magazine]. #3 (77). 2014. Pp. 14-18.
18. Podoroga V.A. *Fenomenologiya tela: vvedenie v filosofskuyu antropologiyu : materialy` lekcionny`x kursov 1992-1994 godov* [Phenomenology of the body: introduction to philosophical anthropology: materials of lecture courses 1992-1994]. Moscow, Ad Marginem, 1995.
19. *Religiya. Ritual. Teatr*. Pod. red. B. Xolma, B.F. Nilsena, K.Vedel` [Religion. Ritual. Theatre. Under. ed. by B. Hill, B. F. Nilsen, K. Wedel]. Kharkov, izd-vo "Gumanitarny`j Centr", 2018.
20. Fisher-Lixte E`. *E`stetika performativnosti* [The aesthetics of performativity]. Pod obshh. Red. D.V. Trubochkina. Moscow, Play&Play, Kanon-plyus, 2015.
21. Xalizev V. *Drama kak yavlenie iskusstva* [Drama as an art phenomenon]. Moscow, Iskusstvo, 1978.
22. Xyojzinge J. *Osen` srednevekov`ya* [Autumn of the Middle ages]. Per. s nider. D.V. Sil`vestrova. Moscow, Ajris-press, 2004.
23. Xyojzinge J. *Homo ludens. Chelovek igrayushhij. Opy`t opredeleniya igrovogo e`lementa kul`tury`* [Homo ludens. A playing person. Experience in defining the game element of culture]. Sost., pred. i per. s nider. D.V. Sil`vestrova. Komment., ukaz. D.E`. Xaritonovicha. Saint-Petersburg, Izd-vo Ivana Limbaxa, 2011.

L.F. Salimova *The body in the history of Western European and Russian theatre:  
cultural variability of shame*

24. Xollander E`. *Vzglyad skvoz` odezhdu* [Looking through clothes]. Per. s angl. V. Mixajlina pod redakciej A. Markova. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.

ISSN 2227-6165

ARTICULT: e-journal in art studies and humanities. January-May 2021, #1 (41)

[ 31 ]

*И.А. Шарапов*

*член Союза Художников России, АИАП ЮНЕСКО,*

*доцент кафедры композиционно-художественной подготовки,*

*аспирант кафедры основ архитектурного проектирования*

*Уральского государственного архитектурно-художественного университета*

[isharapov4@gmail.com](mailto:isharapov4@gmail.com)

## КОНЦЕПТ ОРНАМЕНТА В МАНИФЕСТАХ АРХИТЕКТОРА Б. ЧУМИ

Статья поднимает проблему исследования орнаментальной формы в архитектуре. Орнамент в контексте направления деконструктивизм представляется парадоксальным явлением, но, тем не менее, его присутствие маркируют концептуальные тексты архитекторов деконструктивизма. Орнамент исследуется в качестве формального аспекта, структура которого способна задействовать, связывать и продуцировать ряд существенных характеристик, определяющих архитектурное формообразование. Орнамент взаимосвязан с формой, семантическими, коммуникативными, формальными аспектами, которые интегрированы и локализованы в концептах, форме и пространстве архитектуры. Основу исследования составляют концепты, манифестации и теоретические изыскания архитектора деконструктивизма Бернара Чуми. Исследование фокусируется расширяет предметное поле орнаментальной формы в направлении концептуального и структурного аспектов. Феномен орнаментальной формы раскрывается как множественность абстрактных структурных возможностей, где парадоксальным образом актуализируются связи между предметными и абстрактными аспектами структуры орнаментальной формы.

**Ключевые слова:** архитектура, бинарные оппозиции, деконструктивизм, концепт, манифест, орнамент, парадокс

The article elevates the problem of studying ornamental forms in architecture. Ornament in the context of deconstructivism seems to be a paradoxical phenomenon, but, nevertheless, its presence is marked by the conceptual texts of deconstructivist architects. The ornament is studied as a formal aspect, the structure of which is able to involve, link and produce a number of essential characteristics that determine architectural shaping. Ornament is interconnected with form, semantic, communicative, and formal aspects that are integrated and localized in the concepts, form, and space of architecture. The research is based on the concepts, manifestations and theoretical research of the deconstructivist architect Bernard Tschumi. The research is aimed at expanding the subject field of ornamental form in the direction of conceptual and structural aspects. The phenomenon of the ornamental form is revealed as a multiplicity of abstract structural equivalents, where the connections between the subject and abstract aspects of the structure of the ornamental form are paradoxically actualized.

**Keywords:** architecture, binary opposition, concept, deconstruction, manifest, ornament, paradox

Орнамент в архитектуре традиционно рассматривается в качестве украшения и декоративной формы, используется для украшения и детализации зданий, сооружений [Аполлон..., 1997, с. 412]. Архитектура в своем развитии на протяжении XX века постепенно отказалась от использования орнамента, в его традиционном понимании развивая собственные существенные качества в позициях чистой формы. Так траектории орнамента в поле архитектуры обладают волнообразным движением и трактуются неоднозначно: с течением времени орнамент утрачивает актуальность для архитектуры, эту стадию развития орнаментальной формы маркирует публикация программного и настоящего эссе-манифеста 1908 года, «Орнамент и преступление» австрийского архитектора А. Лооса [Loos, 1930]. В задачи исследования входит обобщение понятий и направленное выявление основных закономерностей, присущих орнаментальной форме, в основании которой следует выделить структурные и формообразующие принципы, которыми оперируют орнаментальные построения. При выделении основных компонентов структуры орнамента необходимо отграничить позицию формы от семантических, типологических и стилистических наслоений. В результате мы

можем рассмотреть орнамент в качестве чистой и алгоритмически устроенной формы. Где важным аспектом представляется различение вариативных возможностей и наслоений, входящих в состав орнаментальной формы и образующих объем феномена орнамента, является исследовательской необходимостью, в которой усматривается структурное соответствие дисциплинарным приоритетам архитектуры. Основу орнамента формирует ряд позиций: ритм, направленность-протяженность, взаимообусловленная связь формальных компонентов, согласованность и пластическая систематизация изобразительного или абстрагированного материала. Для понимания характеристик предмета исследования следует обратиться к современным исследованиям для уточнения состояния корпуса орнаментальной формы и в соответствии с этими характеристиками подобрать методы исследования. В методы исследования входят индуктивный метод, который направленно обобщает понятие орнамента, так как корпус орнаментальной формы характеризуется на современном этапе исследований как «расплывчатый и неоднородный» [Иванов, 2018, с. 7]. Это высказывание современного ученого обуславливает вектор обобщения орнаментальной формы, который имеет значение как для искусства, так и для архитектуры – сферы, где происходят постоянные процессы структурного пересечения, синтеза множества дисциплин и областей профессионального знания в широком дисциплинарном поле. В спектральном анализе орнамента задействован сравнимо новый метод обобщения «дальнее чтение» [Моретти, 2016]. Метод направленно суммирует и очерчивает осевые, концептуальные характеристики корпуса предмета исследования. «В архитектуре декорация и орнамент несущественны, в то время как формирование пространства и связь масс является подлинной сущностью, чистые ясные формы, геометричность, активное использование ритма, чередования форм...» [Иванов, 2018, с. 168-169]. В этом фрагменте высказывания просматривается описание принципа орнаментальной формы и функционального устройства этого вида формы. Перечисленные позиции смело можно спроецировать на принцип устройства, выявляющий структуру орнаментальной формы. Обозначенный фрейм структурной основы орнамента проецируется на устройство концептуальных процессов архитектуры, имеющих отношение как к практике архитектурного процесса, так и к теории, в частности, к подходам формообразования, «представляющим сущность результатов архитектурной деятельности» [Раппапорт, 1990, с. 15]. Концепт «Абстрактный орнамент» исследуется на примере манифестаций архитектора Бернара Чуми.

Направление деконструкции в архитектуре XX века связано с дефрагментацией архитектурной формы, сопряженной с процессами, в которых разворачивается концептуализация взаимосвязей формообразования и орнамента, появляющегося парадоксальным образом в структуре архитектурной формы, где орнамент принимает значимое участие в процессах трансформации методов, традиций и формальных ценностей архитектуры.

Важной проблемой для понимания вектора развития архитектурной формы деконструктивизма в творчестве Б. Чуми являются теоретические точки отсчета, обозначенные в изысканиях архитекторов этого поколения. Множественные взаимосвязи траекторий развития архитектуры в период второй четверти XX века проявлены в программных заявлениях – манифестах деконструктивизма.

В поколение архитекторов-деконструктивистов входят Питер Айзенман, Даниель Либескинд, Бернар Чуми, Заха Хадид, Рэм Колхас. Эту когорту исследователи называют по праву второй волной авангарда в архитектуре XX века. Дискурс деконструктивизма интегрирует экстенсивные персонифицированные императивы в концептуальные манифесты и практику архитектурной формы, где осуществляется перерождение конструкции переживания внутренней природы архитектуры. Ключевыми точками метода деконструкции являются связи «контекста», «топологии», «события», которые трансформируются через «усложнение», и представляют совокупность «красных точек», актуализированных в опыте индивидуальных культурных акцентуаций. Эти точки составляют теоретически нагруженный контент, проявленный в манифестациях архитектуры, связанных с реальным контекстом [Айзенман, Колхас, 2017, с. 90-91].

Проблема орнамента в дисциплинарном поле архитектуры обозначена как предметный дискурс декора и украшения, относительно примата формы, но теоретические изыскания второй волны авангарда – направления деконструктивизма – развенчивают и пересматривают функцию орнамента в устройстве архитектурной формы. Позиции орнамента присутствуют в чертах концептуальных подходов – они закреплены в форме и связях реализованных проектов, пространств и теоретических изысканиях. Орнамент парадоксальным образом проявляется в текстах манифестов и программных высказываний архитекторов XX века. Поэтому исследование теоретического материала манифестаций позволяет выявить основные направления присутствия орнамента. Паттерн подхода к архитектурному проектированию Бернар Чуми связывает с «игрой языка», где в рациональных понятиях, противопоставляемых чувственному опыту, в аспектах нарратива и формальных составляющих раскрывается теоретический и концептуальный план подхода [Tschumi, 1996, p. 43]. И как отмечает французский исследователь Р. Кайуа, «игра граничит с глубинными архетипическими слоями и, в том числе, связана с позициями сакрального, «сакральное и игровое сходны между собой, поскольку они вместе противостоят практической жизни, но по отношению к ней занимают симметричные позиции» [Кайуа, 2003, с. 275]. Вариативность подхода обуславливается включением игрового аспекта, который предполагает орнаментальные абстрактные / вариативные предпосылки. Триада может быть сокращена до бинарной оппозиции – дихотомии или увеличена до полицентричной, регулярной или абстрагированной структуры, эта вариативность обуславливает орнаментальные предпосылки, которые входят в структуру формообразования архитектурной формы в силу корреляции. «Паттерн – великое ключевое слово наших дней», – семантический диапазон этого понятия охватывает как предметные, так и пространственные параметры значений: орнамент, узор, повтор, образец, модель, тип, последовательность, порядок или взаимосвязь элементов ... корреляция замещает причинную связь, и наука может продвигаться вперед даже без связной модели, единой теории» – пишет Франко Моретти, ученый из Стенфордского университета [Моретти, 2016, с. 335-337]. «Мир форм» отличается концептуальными связями, «распределение обуславливает паттерн, а паттерн предполагает наличие формальной структуры, таким образом, действие причинной цепочки развивается от формы к паттерну», – констатирует Моретти в многолетних исследованиях закономерностей и порядков связей в текстуальных корпусах европейской литературы. [Моретти, 2016, с. 338]. Из этого следует сходство качественных подходов к пониманию формы в архитектуре и литературе. Эти подходы обусловлены глубоко интеллектуальным и многокомпонентным бэкграундом, характерным для дисциплинарного поля архитектуры в целом, как практики, способной объединить в своем профессиональном корпусе практически «все» – по обобщающему и меткому названию манифеста архитектуры постмодернизма 1967 года Ханса Холляйна, «Alles ist Architektur» [Hollein, 1968, p. 2]. Из этого следует, что манифесты постмодернизма в определенной степени предваряют подход индивидуального понимания архитектурной формы деконструктивизма, которая явилась следствием большей выраженности персонифицированных концептов формы, помещенных в контекст смысловых и формальных переменных, направленно через включение игрового начала в формообразование «сближающих разрыв дистанции между фантазией и актуальной реальностью» [Buckley, 2015, p. 178]. Одной из позиций формообразования, непосредственно определяющей качественный состав и метод концептуализации формы, является понятие бинарных оппозиций. *Бинарные оппозиции* представляют концептуальный инструментарий архитектуры. Структура инструмента обусловлена противопоставлением действующих точек, которые могут стать основой формальных, теоретических, программных противопоставлений, в которых синхронизирована структура контраста, необходимого для маркировки диапазона разнообразия процессов и результатов в архитектурной деятельности. Схематическим примером объединения и систематизации противоположностей может послужить устройство структуры шахматной доски, где позиции белого и черного объединены в целостную систему и подчинены одновременно правилам структурного, ритмического, игрового и

орнаментального порядков. Форма / устройство бинарных оппозиций одновременно маркируют крайние точки, где пространство между позициями создает возможность диалога / взаимосвязи между противопоставленными понятиями и одновременно опосредованно моделирует спектр и градации значений, которые получают последующую артикуляцию в форме и концептах архитектуры. Таким образом, противопоставления оппозиций одновременно дополняют друг друга и создают поле, детерминированное онтологическим подходом, заключающим в свой круг отношения контекст – состав – объект. Представляет интерес возникновение в этом контексте понятия орнамент, проявленного в концептуальных границах созерцание / привычка, культура / автономность, орнамент / чистота – в совокупности или в отдельно взятой паре оппозиций, ориентированных на новые артикуляции опыта, находящегося в границах традиционных понятий, таких как отношения между внутренним / внешним, концепцией / реальностью.

Опыт архитекторов направления деконструктивизма в большей степени сложный и неоднородный, обусловленный стремительным развитием технологий, материалов и перманентно увеличивающимся массивом информационных данных. Бернар Чуми пишет: «Книги были для меня архитектурой, выставки были архитектурой, реклама была архитектурой, так как работа развивалась в плане идей и устанавливала пространственный диалог с другими дисциплинами, привела в итоге к проекту Де Ла Виллет» [Buckley, 2015, p. 178]. В этом высказывании Чуми, можно рассмотреть заметную отсылку к манифесту Ханса Холяйна, «Все есть архитектура» [Hollein, 1968].

Парк Ла Виллет расположен в северо-восточной части Парижа и является первым крупным проектом Б. Чуми, который принес международную славу архитектору. Чуми заявляет, что «парк является самым крупным когда-либо построенным зданием», проект реализует концепт и идею «прерывистого здания» на площади 55 Га [Tschumi, Publications, 1988]. Пространство парка включает несколько променадов, крытые переходы, мосты, тематические ландшафтные сады и здания, в которых расположены культурные институции: музей науки и техники, Город музыки, летние кинотеатры, конно-спортивный комплекс и др. Концептуальная структура проекта включает три слоя: поверхности, линии, точки. Их совокупность создает объем проектного концепта. Поверхности направлены создают открытость в организованном ландшафте, подчеркивают «свободу программных стратегий проекта», – этому способствуют материалы, приближенные к естественной среде: трава, земля, металл, гравий, бетон – рассказывает Чуми в фильме «Архитектура и деконструкция» (2012). План линий маркирован протяженными направлениями водных каналов, пересекающих пространство парка. Тема линии развивается также в направлениях озеленения променадов, которые формируют зеленый каркас. Его контуры на генеральном плане создают очертания основных геометрических фигур: прямоугольника, окружности, треугольника. Структура точек активизирует осевые направления, которые моделируют решетку – рассредоточенную регулярную систему красных точек, маркеров пространства – павильонов. На плане павильоны точно красным цветом индексируют регулярным повтором всю площадь паркового ландшафта, стратегически размечая перформативность объектно-коммуникативного конструкта парка, посредством контекстуально-встроенной модульной сетки в градостроительный план. Повтор модуля маркирует ось орнаментального ряда, пересечение осей создает проекцию модульной сетки. Формальные характеристики павильонов разнообразны, формы балансируют в границах очертаний конкретного / абстрактного построений. Также формальный концепт генерального плана отсылает к традиции русского авангарда, которая реализуется в базовых и «идеализированных геометрических фигурах», реализуя начертания, посредством смешанной структуры: фигур зданий, осевых направлений масс озеленения и линейной структуры променадов [Johnson, Wigley, 1988, p. 92].

Очертания форм павильонов развиваются в диапазоне свободных, но конструктивно-абстрагированных характеристиках, которые отсылают к идеям русского авангарда, в частности прослеживаются аналогии со знаменитыми павильонами русского авангарда 1923 года –

павильона «Махорка» и павильона СССР на Международной выставке в Париже, архитектор К. Мельников. Этот факт намечает адресный, пространственный, кросскультурный диалог, отсылающий к аспекту формообразования архитектуры русского авангарда. Красные маркеры павильонов развивают конкретный и одновременно абстрактный диапазон форм. Во-первых, «красные точки» маркируют планиметрическую осевую решетку «без центра и иерархии». Во-вторых, каждый павильон вписан в габариты кубического пространства, и его форма трансформируется в соответствии со сценарием «стратегии разнообразия», обусловленного реализацией функции. В-третьих, сетка решает организацию топологической задачи – градостроительного плана, точно индексирует пространство парка и одновременно опосредованно абстрагирует концепцию проекта [Tschumi, 1988, p. 4].

Концепт проекта противоречит массовому представлению о том, что в парке не должно быть строений, – эта идея принадлежит классическому дискурсу паркового строения Ф. Олмстеду, одному из архитекторов «Централ парка» Нью-Йорка, где он выстроил идеалистический ландшафт чистой природы. Парк не задумывался как реализация проекта ландшафтного типа, Б. Чуми предлагает реализацию социально-значимого пространства парка, представляющего культурный ресурс, доступный для всех, через интеграцию в ландшафт сценариев и программных возможностей проведения событийного досуга. «Архитектура – это не условия проектирования, а проектирование условий», – архитектор выстраивает текстовое высказывание как игровой паттерн слов, осуществляет орнаментальную инверсию в тексте, описывая одну из позиций, составляющих метод, в концептуальной работе «Архитектура и Дизъюнкция» [Tschumi, 1996, p. 258-259].

Сорок две красные точки формируют каркас структурной решетки, объектный ряд составляют здания, павильоны, скульптуры публич-арта. Структура красного включает и дополнительные, промежуточные, фрагментированные градации красных маркеров, которые развиваются в красных элементах благоустройства парка Ла Виллет. Маркеры решетки – павильоны, в концепции парка имеют общее концептуальное название «Folly» (от англ. – «каприз, причуда; павильон, украшающий сад»). Исторически тип павильонной постройки содержит ссылки на архитектуру барокко, шатры, гроты, павильоны, в которых архитекторы развивают идеи взаимосвязи архитектуры с природой и театральной декорацией в архитектуре, отсылая нас к форме причудливого орнамента, который в свою очередь содержит культурную интенцию античной полиморфной орнаментики [Аполлон..., 1997, с. 149]. Пластичная лента променада парка Ла Виллет напоминает о частотном мерцании и смещениях перфорации киноплёнки, которая имеет название «кинематографический променад» и являет пластическую аналогию классического английского парка, совмещая в своей форме отсылку к идеологическому парковому ориентиру Ф. Олмстеда – променаду парка города Биркенхед, Англия. Таким образом, последовательная структура цепочки сходств создает симметричные связи орнамента с классической традицией через пластическое сходство, формальный повтор и диалог с исторически сложившимися памятниками архитектуры.

Через год после завершения первого этапа строительства парка Ла Виллет Б. Чуми опубликовал документацию и концепт проекта в форме книги, «цель которой включить книгу, как концепт, в архитектурный проект парка» [Tschumi, Publications, 1988]. Красные маркеры павильонов развивают тему «безумства» концептуально, через характер устройства формы и цветовую идентификацию, которые несут информацию и память о месте. Парк построен на месте ярмарки-рынка и скотных боен Парижа, построенных в 1867 году. Таким образом, паттерн памяти задействован в проекте неоднократно, в репрезентации описания и архивирования проекта в форме книги, а также формы и цвета.

Лидеры и теоретики направления деконструктивизм П. Айзенман и Р. Колхас также неоднократно подчеркивали важность и значимость книги в качестве медиа, концепта, который работает с темой памяти, в пространственном и предметном аспектах представляя возможность «контента, непосредственно связанного с множеством обстоятельств» в деятельности архитекторов [Айзенман, Колхас, 2017, с. 57]. Книга представляется предметом, пространством, контекстом и

выполняет функцию прагматического паттерна в развитии стратегий, идей, проектной деятельности архитектора. Одновременно книга реализует предметный и пространственный повтор, который является одним из основных условий орнаментальной формы. Поэтому отношения книги / контекста / контента представляют / реализуют позицию концепта абстрактной орнаментальной формы как во временном, так и в реальном, физическом пространстве.

Актуальность и интерес для поколения деконструктивистов представляют идеи и ссылки на предшествующий опыт «первой волны русского авангарда» [Johnson, Wigley, 1988, p. 13-16]. Но возникал вопрос понимания концептуальных инструментов, и оспаривались качества присущие ему бинарных оппозиций, таких как: порядок и беспорядок, структура и хаос, орнамент и чистота, рациональность и чувственность. Обозначенные бинарные оппозиции интегрированы в программы архитектурной формы и демонстрируют параллельную абстрактность, отстраненность, в качествах которых очевидно отрицание / отсутствие связей с органической чувствительностью и фактами реального опыта. Абстрактный нарратив бинарных оппозиций авангарда подтверждает сущность абстрагированных интенций, которые включает и пуризм архитектуры модернизма. Преодоление абстрактной чистоты и безотносительности формы в архитектуре – одна из важных задач архитектуры постмодернизма и, в особенности, деконструктивизма, так как модернизм активно распространял авторитет патерналистского влияния на мышление и результаты деятельности архитекторов последующих поколений второй половины XX века.

Вместе с качественным ростом технологий и инженерии осуществлялась бóльшая выраженность в разделении процессов в архитектуре на инженерные и принадлежащие чисто архитектуре. Этот акцент актуализирует Бернар Чуми, он пишет, что «поверхность, входящая в архитектурную форму, есть знак времени. В то время как конструкции, каркас, «кости» здания зависят в большей степени от решений инжиниринга, то «кожа» – поверхность – забота архитектора» [Tschumi, 1996, p. 234-235]. Бóльшее внимание к поверхности является следствием развития представлений об архитектуре посредством печатных изданий, с участием которых произошла смена с реальной репрезентации на плоскостную, в этом контексте также просматривается мерцание идеи книги как архитектуры. Коллаборация печатных медиа и архитектуры была и остается одним из важных аспектов профессиональной деятельности архитектора, начиная с времен публикации трактата Витрувия и до настоящего времени, сохраняя предметную важность в качестве инструмента фиксации процесса документации, концепта, так и медиа-инструмента. Эту традицию в XX веке развивал Адольф Лоос, эксплицируя в печатные издания фотоматериалы, виды вилл и спроектированные интерьеры, что направленно способствовало рекламе и закономерной монетизации труда архитектора.

Возвращаясь к эстетике авангарда и конструктивизма, плеяда деконструктивистов отмечает и настаивает на преемственности и генетической связи подходов к формообразованию в архитектуре. Бинарные оппозиции заключены и в профессиональных высказываниях архитекторов: «форма следует за функцией», «орнамент подчинен структуре», которые принадлежат американскому архитектору, творившему в конце XIX – начале XX века, Луису Салливану [Sullivan, p. 639]. Эти высказывания предшествовали появлению авангарда, конструктивизма и функционализма, также указывали на программное сохранение и преобразование предшествующего опыта в архитектуре даже при очевидной кардинальной смене внешнего вида формы, подходов и концепций формообразования. Руководствуясь накопленным опытом, составляющим архив всемирного наследия архитектуры, последующие поколения архитекторов адаптируют и преобразуют его в новом множественном, ветвящемся де-фрагментированном контексте, где появляется множество новых и актуальных аспектов, оказывающих влияние на форму и соответствующих ходу времени. Перестановка, смещения и трансформации обуславливают приоритет игровой вариативности формы в подходах к архитектуре деконструктивизма. Смена / перемена традиционно рассматриваются как негативные интенции, посредством которых трактуется отказ от постоянства (авторитета) в культуре и архитектуре. Заменяемость, нестабильность, рост изменений,

поверхностность в традиционном и нормативном понимании воспринимается как фактор, ослабляющий архитектуру. Традиционно архитектура представлена в качестве формы и материального вектора, сопряженного с пролонгацией аспектов «управления, господства, власти» [Айзенман, Колхас, 2017, с. 95-96].

Архитектура, как форма, находящаяся в пространстве, коррелирует активно / пассивно с темпоральным компонентом, что фактически осложняет и замедляет естественный пересмотр уклада, традиций в подходе к форме *habits of mind* – привычка ума, которая является естественным паттерном / орнаментом, сохраняет и накапливает необходимый жизненно важный опыт, который транслируется через механику повтора. «Проблема постоянства приемов тесно смыкается с темой традиции в строительном искусстве», – отмечает отечественная исследовательница традиций симметрии в архитектуре [Смолина, 1990, с. 181]. Аспект повтора иллюстрирует устройство традиционной структуры кирпичной кладки, которая связана напрямую и опосредованно с понятием *уклад*, имеющим глубокие связи с античной традицией, порядком и орнаментальной структурой. В этой конструкции проявлен факт устройства формы, ритма, орнамента, обращение к которым в качестве призмы и основы структурного преобразования формы будет интегрировано в архитектурную форму деконструктивизма. Устройство архитектурной формы также обусловлено сопряжением некоторых типов протяженностей: материальной, темпоральной, континуальной. Длительность процессов суммируется, образуя естественное усложнение, которое препятствует естественной трансформации устройства формы в пространстве, «архитектура сопротивляется переосмыслению себя как дисциплины, твердо держится за свои убеждения» [Айзенман, Колхас, 2017, с. 44]. Традиция формируется и регулируется практикой повтора формы в пространстве, утверждая значимость опыта в темпоральном аспекте.

Традиционно орнамент имеет характер дополнительного, окрашивающего компонента, относительно основного и фундаментального понятия формы в архитектуре. Орнамент не должен бросать вызов формальной целостности архитектурной формы или ослаблять структуру. Сегодня структура – это сетка, конструкт, каркас, – максимально нейтрализованный, за стабильность которого отвечают преимущественно инженеры. Парадоксально, но сетка также реализует идею орнаментального устройства формы, как в аспекте объективированных элементов, так и повторяющегося ритма цезур пустот. Решетка – основа масштабирования, модуль, метрическая закономерность и основа трансформаций. Она «база для последующей интеграции критических и программных нотаций, работает как орнамент», в силу механики формы и профессионально необходимого повтора [Айзенман, Колхас, 2017, с. 88-91]. Идеи, содержащиеся в основе подходов деконструктивизма, выросли из критического отношения к традиции, статике нормативной формы в архитектуре. Но «решетка задает формальную дисциплину для манипуляций с геометрией», остается фундаментальной метрической основой проектирования в концептуальных решениях деконструктивистов [Айзенман, Колхас, 2017, с. 89]. Каждый процесс зодчества находится в связи с другими процессами, а также включает элемент дискретности и фактически обладает собственной траекторией и логикой. Бенрар Чуми приводит череду примеров: «понятие собаки не лает», «слово – это не бетонный блок», ссылается на Ж. Делёза, интерпретируя его высказывание о «феноменах кино»: «Понятия кино не даны в кино», – таким образом, идея трансформируется в форму, материал становится орнаментом, колонна не касается земли – это орнамент» [Tschumi, 1996, p. 252-253].

В состав концепта, моделирующего архитектурную форму, входят:

1. Вымысел и повествование, формальные и смысловые сферы метафор;

Включается опосредованно в состав формы интерес к литературе, лингвистике, семиотике, философии и кинематографу.

2. Сценарии, как аналогия функции, формального действия и конструктивного устройства формы помещаются в контекст программного высказывания, заключенного в архитектурную форму.

Суммарное обобщение опыта архитектуры Б. Чуми демонстрирует смещение и трансформацию базовых позиций, таких как устройство формы и ее взаимосвязь с функцией. Сама дисциплина архитектуры рассматривает все компоненты как части системы, где основной задачей является приведение к целостности, внедрение механизма синхронизации, системности отдельных и разрозненных позиций формы / материалов / процессов, интеграция концептуальной программной систематизации. Бернар Чуми обобщает в одновременность архитектурной формы:

- концепции,
- опыт,
- функцию / как перформативное использование пространства,
- структуру,
- поверхностный образ,
- формальные аспекты.

Бернар Чуми подкрепляет концепцию подхода цитатой Ницше: «Фактов нет, есть только бесконечность интерпретаций», – высказывание архитектора заключает противостояние концептуальным оппозициям традиционной архитектуры и ее нормативным подразумеваемым иерархиям [Tschumi, 1996, p. 254]. Цитата создает фактор калейдоскопического эффекта, где паттерн орнаментальных фигур включает абстрактные допущения и снабжен вектором визуальной вариативности высокого порядка, проецируемой на подходы к форме и устройству пространства. Таким образом, за счет последовательного наложения одних компонентов на другие происходит смещение и преобразование нормативных категорий: структуры, пространства / формы, события / функции, тела / движения. Формирование направленных методов работы с архитектурной формой через концептуальные процедуры трансформации формы, пространства: столкновение, искажение, фрагментацию, дефрагментацию, – предоставляют возможность наполнения архитектуры концептуальным содержанием, подобное «усложнение» «связывает подход и топологию, делает этот комплекс подобным орнаменту» [Айзенман, Колхас, 2017, с. 91]. Создавая формальные предпосылки для интерпретации и постановки проблемы качеств формы, отношений с контекстом / пространством, представляя встречу пространства и формы, пространства и пространства, формы и формы, представляется в качестве метафоры «события». Примеры, подкрепляющие направленность концептуальной мысли и метода Б. Чуми, заключены в реальности: железнодорожный вокзал трансформируется в музей (музей д'Орсе, Париж); фабрика – в пространство культурного кластера, музея (галерея Тейт – Лондон, парк Де Ла Вилет – Париж); культовое сооружение трансформируется в ресторан, развлекательный клуб или лофт, таким образом, осуществляя «инверсию формы и функции», заложенных изначально в архитектурном пространстве и форме.

В «реинкарнациях» объекта / формы / пространства заключены потенции, возможность полной взаимозаменяемости формы и функции, в чем можно видеть утрату традиционных позиций в отношении определенности пространственной формы и ее нормативных связей, канонизированных архитектурой модернизма.

Возвращаясь к концептуальной комбинации, прежняя ясность канонических значений усложняется, обуславливая жизненно важные и необходимые смещения в подходах к архитектуре в процессуальном ее понимании как *живой* дисциплины. Гипотетическая и реальная поливалентность формы, пространства бросает вызов однозначно ориентированной определенности условий современной урбанистической парадигмы развития пространства и города, событиям архитектурной формы.

Необходимым представляется перенос вектора и фокуса нашего исследовательского внимания на философские ориентиры, интегрированные в теоретический контекст манифестаций Бернара Чуми, которые содержат ссылки на Фуко и Деррида. Обращение к философии, актуальной для Б. Чуми, позволяет уточнить понимание понятия «событие» относительно архитектуры. М. Фуко определяет «событие» в качестве важной составляющей архитектуры, содержащей в себе аспекты

игры и ее «множественность несопоставимых потенциалов, обстоятельств, событий мысли в момент проблематизации предпосылки обстановки и контекстуального действия» [Tschumi, 1996, p. 256]. Жак Деррида видит возможность близкой и корневой связи понятия «события» с «изобретением» в силу векторной направленности, определяющей характеристики современной повседневной культуры в урбанизированной среде, «возникновение несопоставимой множественности, где возможна архитектура события» [Tschumi, 1996, p. 257]. Архетипически факт «события» воспринимается как статичная форма, точно фиксирующая происходящее в прошлом, настоящем или будущем. Чуми определяет позицию / данность «события» как перформативный вектор, обуславливает понимание «события» как действия в пространстве. «Архитектура – единственная дисциплина, сочетающая в себе концепцию и опыт, в результате чего формируется гибридная многофункциональная возможность последующих событий» [Tschumi, 1996, p. 257].

Дефиниция подхода Бернара Чуми эксплицируется из манифеста 1977 года: «Столкновение фрагментов, слияние, бесконечная подвижность деконструкции как метода, нарушение правил в отношении единственно установленной функции. Концептуальный подход ставит под сомнение привычные способы понимания архитектуры и формы в контексте, а также дает возможность расширения и трансформации дисциплинарных и типологических аспектов, традиционных позиций и проблем поля архитектурной формы» [Jencks, Kroft, Tschumi, 1997, p. 269]. Чарльз Дженкс соотносит подход Чуми с «подвигом, смелостью, фантазией и активацией подобных движений» [Jencks, Kroft, 1997, p. 269]. «Архитектурные слова манифестов, концептуально обуславливающие форму, более гибкие и полиморфные, чем слова письменного или устного языка, их специфический смысл зависит от физического контекста и кода наблюдателя» [Дженкс, 1985, с. 54].

Таким образом, проявления понятия орнаментальной формы в концептах Б. Чуми, позволяют отметить, что орнамент находится в составе формообразования, участвует в принципах синтеза, является признаком концептуального мышления архитектора. Орнаментальные аспекты проявлены и интегрированы в формальные и семантические значения формы, присутствуют в механике структурных построений в качестве абстрактного, концептуального паттерна в архитектуре.

Орнаментальность присутствует в основе онтологического уровня концептуальных инструментов архитектуры и формообразования – бинарных оппозициях. Орнамент просматривается в «эквиваленциях» закономерностей и регулярности позиций в качестве абстрактного конструкта красных точек, которые создают одновременно решетку / фрейм / конструкт / концепт / паттерн, приближенный к понятию абстрактный орнамент [Смолина, 1990, с. 61]. Орнамент проецируются на концептуальные, диалогические связи, в пространственных диалогах с архитекторами – Ф. Олмстедом и К. Мельниковым. Соединяет и создает орнаментально-симметричными связи с традициями английского и американского парков, русского авангарда, встраивая их традиции в форму и силуэт абстрактно-радиального кинематографического променада и структурную форму павильонов. Факт интеграции орнамента в подходы формообразования создает баланс конкретного и абстрактного, привносит систематичную, нормативную механику, своего рода творческий, игровой аспект. Парадоксально, что игровой аспект содержит симметричные связи, которые обуславливают орнаментальную вариабельность, делают закономерным физические факты пластического смещения формы в архитектуре Б. Чуми.

Таким образом, проектная деятельность архитекторов деконструктивизма преобразовывает нормативность традиции и условность статики архитектурной формы, одновременно сохраняет и концептуально развивает континуальность традиции в архитектуре. Исследование орнаментальной формы в контексте архитектуры XX века, на примере манифестаций и практики Б. Чуми закономерно обуславливает расширение спектра значений орнаментальной формы за счет включения междисциплинарных связей, феноменов текста, орнамента и формы. Сущностная, онтологическая структура орнамента абстрагирована в контексте архитектурного формообразования, где орнамент

проявляет новые фазы трансформации и закономерно развивает пространство феномена орнаментальной формы. Орнамент переходит из условно дискретного состояния – предметной формы, в пространственную фазу развития, континуальную. Подводя итог спектру выявленных закономерностей орнамента, стоит отметить концептуальную направленность фактора орнаментальной формы и актуализацию проблемы орнамента в контексте архитектурной формы, которая естественным образом продуцирует расширение спектральных границ орнамента как продуктивного феномена формы.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Архитектура деконструкции / Architecture of Deconstruction – Bernard Tschumi / The Specter of J. Derrida, 26-28 oktober, Belgrade (2012, University of Belgrade - Faculty of Architecture), док.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Buckley C. *After the Manifesto: Writing, Architecture, and Media in a New Century*, edited by Craig Buckley. – Columbia GSAPP Books on Architecture, 2015.
2. Jencks Ch., Kroft K. *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Academy edition, by Charles Jencks and Karl Kroft, 1997.
3. Tschumi B. *Architecture and Disjunction*. – MIT Press, 1996.
4. Tschumi B. *Cinegram Folie: Le Parc De La Villette*. – Princeton Architectural Press, 1988.
5. Tschumi B. *Publications, Cinegram Folie: Parc de la Villette, Paris, 1982-1998*. [Электронный ресурс] Официальный сайт архитектора Бернара Чуми URL: <http://www.tschumi.com/publications/21/> (дата обращения: 19.09.2020)

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенман П., Колхас Р. *Суперкритика*. – Москва: Strelka Press, 2017.
2. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь. / Под общ. Ред. А.М. Кантора. – Москва: Эллиас Лак, 1997.
3. Делёз Ж. *Кино*. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016.
4. Дженкс Ч. *Язык архитектуры постмодернизма*. – Москва: Стройиздат, 1985.
5. Иванов Н. *Орнамент: герменевтика и глоссарий*. – Москва: Этерна, 2018.
6. Кайуа Р. *Миф и человек. Человек и сакральное* / пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. – Москва: ОГИ, 2003.
7. Моретти Ф. *Дальнее чтение*. – Москва: изд-во Института Гайдара, 2016.
8. Раппапорт А.Г., Сомов Г.Ю. *Форма в архитектуре: Проблемы теории и методологии* / ВНИИ теории архитектуры и градостроительства. – Москва: Стройиздат, 1990.
9. Смолина Н.И. *Традиции симметрии в архитектуре*. – Москва: Стройиздат, 1990.
10. Buckley C. *After the Manifesto: Writing, Architecture, and Media in a New Century* / edited by Craig Buckley. – Columbia GSAPP Books on Architecture, 2015.
11. Hollein H. *Alles ist Architektur* // Magazine "Bau" Schrift für Architektur und Städtebau, 23. Jahrgang, Heft 1/2, Wien, 1968.
12. Jencks Ch., Kroft K. *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Academy edition, by Charles Jencks and Karl Kroft, 1997.
13. Johnson P., Wigley M. *Deconstructivist Architecture*, catalogue show at MOMA. – New York, 1988.
14. Loos A. *Ornament and Crime*. – Innsbruck, reprint Vienna, 1930.
15. Sullivan L.H. *Ornament in Architecture* // The Engineering Magazine III, Aug. 1892.
16. Tschumi B. *Architecture and Disjunction*. – MIT Press, 1996.

#### SOURCES

1. Buckley C., *After the Manifesto: Writing, Architecture, and Media in a New Century*, edited by Craig Buckley, Columbia GSAPP Books on Architecture, 2015.
2. Jencks Ch., Kroft K. *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Academy edition, by Charles Jencks and Karl Kroft, 1997.

3. Tschumi, B. *Architecture and Disjunction*. MIT Press, 1996.
4. Tschumi, B. *Cinegram Folie: Le Parc De La Villette*. Princeton Architectural Press, 1988
5. Tschumi, B. *Publications, Cinegram Folie: Parc de la Villette, Paris, 1982-1998* [Electronic resource] Official website Bernar Tschumi Architects. URL: <http://www.tschumi.com/publications/21/> (accessed: 19.09.2020)

#### REFERENCES

1. *Apollon. Izobrazitelnoe i decorativnoe iskusstvo. Architectura: Terminologicheskiy slovar* [Appolon. Art and Decotive art. Architecture: vocabulary terms]. Moscow, Ellias Lac, 1997.
2. Buckley C. *After the Manifesto: Writing, Architecture, and Media in a New Century*, edited by Craig Buckley, Columbia GSAPP Books on Architecture, 2015.
3. Caillois R. *Mif i chelovek. Chelovek i sacralnoe* [Myth and and Man. Man and the Sacred]. Moscow, OGI, 2003.
4. Deleuze G. *Kino* [Cinema]. Moscow, Ag Marginem Press, 2016.
5. Eisenman P., Koolhaas R. *Supercritica* [Supercritica]. Moscow, Strelka Press, 2017.
6. Hollein H. *Alles ist Architektur*. Magazine "Bau", Wien, 1968.
7. Ivanov N. *Ornament: Germenevtica i glossary* [Ornament: hermeutics and vocabulary]. Moscow, Eterna, 2018.
8. Jenck C. *Yazyk architektury postmodernizma* [Language architecture postmodernism]. Moscow, Stroyizdat, 1985.
9. Jencks C. Kroft K. *Theories and manifestoes of contemporary architecture*. Chihester Academy edition, 1997.
10. Johnson P., Wigley M. *Deconstructivist Architecture, catalogue of show at MOMA*. New York, 1988.
11. Loos A. *Ornament and Crime*. Innsbruck, reprint Vienna, 1930.
12. Moretti F. *Dalynee chtenie* [Distant reading]. Moscow, Gaidar Institute Press, 2016.
13. Rappoport A., Somov Y. *Forma v architecture* [Forma in architecture: Problem and methodology]. Moscow, Stroyizdat, 1990.
14. Smolina N. *Traditsii simmetrii v architecture* [Traditions of Symmetry in architecture]. Moscow, Stroyizdat, 1990.
15. Sullivan L.H. *Ornament in Architecture*. In: *The Engineering Magazine* III, Aug. 1892.
16. Tschumi B. *Architecture and Disjunction*. MIT Press, 1996.

*В.А. Колотаев*

*доктор филологических наук,  
заведующий кафедрой кино и современного искусства,  
декан факультета истории искусства РГГУ  
[vakolotaev@gmail.com](mailto:vakolotaev@gmail.com)*

*А.В. Марков*

*доктор филологических наук,  
профессор кафедры кино и современного искусства РГГУ  
[markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)*

## ТОПОЛОГИЯ ПРОИЗВОДСТВА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: НОВЫЕ ПОДХОДЫ

В статье на примере трех новых книг, исследующих проблемы современного искусства, исследуется применимость новых междисциплинарных методов к художественному процессу в России. Эти книги доказывают применимость достижений журнальной интеллектуальной критики (Кира Долинина), институциональной критики (Станислав Савицкий) и гендерной критики (Олеся Авраменко) к местной художественной жизни последних десятилетий. Объединяет эти книги «критика критики»: артикулированная метапозиция в том числе и к критическим стратегиям, сложившимся в художественном сообществе. Каждая из трех книг написана профессионалом и обращена сразу к нескольким аудиториям: к художникам и деятелям искусства, к исследователям искусства и к широкой публике. Хотя все три книги различаются по жанру и способу изложения, в них есть немало общего: движение от знакомых публике произведений или примеров художественной деятельности к проблематизации институциональной стороны современного русского искусства. Подробно рассмотрен контекст возникновения этих книг, особенности изложения, соотнесение с академическими нормами исследования. Делается общий вывод о значимости институциональных исследований для дальнейшего развития российской художественной критики.

**Ключевые слова:** современное искусство, художественная критика, история кураторства, гендерные исследования, российское искусство 1990-х, институциональная критика, феминистское искусство

The article examines the applicability of new interdisciplinary methods to the artistic process in Russia using the example of three new books exploring the problems of contemporary art. These books prove the applicability of the achievements of intellectual magazine criticism (Kira Dolinina), institutional criticism (Stanislav Savitsky), and gender criticism (Olesya Avramenko) to the local artistic life of recent decades. What unites these books is criticism of criticism: an articulated metaposition to the critical strategies that have developed in the art community. Each of the three books is written by a professional and addresses several audiences at once: artists, art researchers, and the general public. Although all three books differ in genre and way of presentation, they have a lot in common: way from works or examples of artistic activity familiar to the public to problematization of the institutional side of contemporary Russian art. We consider in detail the context of the origin of these books, presentation features, correlation with academic research. We made a general conclusion about the importance of institutional research for the further development of Russian art criticism.

**Keywords:** contemporary art, art criticism, history of curatorship, gender studies, Russian art of the 1990s, institutional criticism, feminist art

Число книг, посвященных современному русскому искусству, растет, и вряд ли можно найти общую идею, объединяющую разные и по методу, и по предмету исследования, от каталогизирующих до старательно исследующих отдельные примеры творчества. Мы решили остановиться на трех книжных новинках, посвященных особенностям производства современного русского искусства и содержащих оригинальный критический взгляд, в том числе и критическое отношение к сложившимся традициям художественной критики. Предметом этих книг являются не отдельные

В.А. Колотаев, А.В. Марков

*Топология производства современного искусства: новые подходы*

достижения современного искусства и даже не магистральные процессы, а неочевидные на первый взгляд факторы инноваций. Так, гендерное неравенство в советском неподцензурном искусстве [Авраменко, 2021] воспринимается как недолжное на фоне современной постоянно меняющейся художественной сцены. Локальная оптика современного петербургского кураторского сообщества [Савицкий, 2021], будучи принята всерьез и при этом радикально остранена, позволяет оценить то, как вообще работает критика и кураторское сопровождение в других городах. Наконец, пересборка колумнистики [Долинина, 2021] как раз показывает, с какими сложностями утверждалось кураторство в нашей стране: как недостаточно было запустить кураторство, но следовало обеспечить гибкость самого художественного пространства.

Книга С. Савицкого, известного критика, куратора и специалиста по современному искусству, вышла в Издательстве Яромира Хладика – это одна из самых интересных издательских фирм, главная задача которой – знакомить читателя не просто с экспериментальными и авангардными произведениями, но с тем, как эти произведения вошли в уже существующую мировую культуру и научную дискуссию. В отличие от других профильных издательств, приоритетом которых являются наследие авангарда и модернизма, современное искусство, кураторство и современная критическая теория, Издательство Яромира Хладика публикует оригинальные и переводные произведения и критику, образующие напряженное поле современной мировой культурной дискуссии.

Книга С. Савицкого идеально вписывается в эту программу – обсуждение современных выставочных и кураторских стратегий вскрывает или ставит под вопрос не только их возможности и перспективы, но и культурную состоятельность. Книга посвящена переопределению петербургской художественной сцены среди других мировых центров производства знания о современном искусстве. Автор в ряде острых очерков показывает, как трансформируются принципы кураторства, представления, музеефикации и распространения современного искусства на разных площадках в различных регионах, и как динамика этих процессов меняет и роль Петербурга как узла коммуникации профессионалов современного искусства.

Книга отвечает на один существенный вопрос – как именно возможна культура, в которой и модернистское искусство, и современное искусство стали неотъемлемой частью, даже если какая-то часть этого искусства не принимается публикой. В ней обсуждаются две практические проблемы – почему современное русское нонконформистское искусство не воспринимается как некоторый единый проект в мире, несмотря на все усилия критиков и организаторов биеннале, и почему современные кураторские стратегии в мире эволюционируют так, что недостаточно часто включают русское искусство в поле обсуждения. Книга переводит эту связку недоумений из привычного бытового регистра разговора, почему «русский балет» и «русский авангард» все знают, а русское современное искусство не звучит в мире с желаемой силой, в регистр научного обсуждения – как именно недостатки описания и позиционирования русского искусства отражаются в его функционировании на мировом арт-рынке.

Автор показал, как разрывы в том или ином описании истории русского искусства в мировой критике, например, разрывы из-за слишком натуралистического понимания авангарда, блокируют внимание к достижениям новейшего русского искусства, и как сами отечественные художники не сразу находят равновесие между своими привычками и отдельными формальными решениями – и пониманием специфики художественного высказывания в наши дни. При том, что эта книга написана как ряд замечаний о художественной жизни, она может считаться отличным введением в проблемы, с которыми сталкивается российский художник и куратор, стремящийся выйти на международный рынок.

Оптика С. Савицкого профессиональная и во многом кураторская – он исследует, как в разных российских городах создается ресурс художественной коммуникации, как поэтапно реализуется проект, и как режимы вовлеченности в ходе создания этого проекта соотносятся с режимами знакомства с отдельными произведениями. Автор показывает, как сетевые взаимодействия в разных регионах оказываются технологичнее, чем привычные формы кураторского доминирования в Петербурге, – и чему кураторам Петербурга следует научиться у деятелей искусства в других городах.

В конце концов, автор вырабатывает критерии, которые позволяют признать или не признать проекты в области современного искусства состоявшимися на общероссийском уровне. В книге много тонких социологических наблюдений, каковы границы репутации, система ожиданий публики, роль режимов вовлеченности для распространения современного искусства. Прежде всего ее адресат – начинающие художники и кураторы, но также все, кто хочет ориентироваться в мире современного искусства в России, разобраться, как множество частных и разрозненных проектов складываются в последние годы в единый контур движения.

Книга Киры Долининой – распространенный и в мировой, и в последние годы в отечественной издательской практике тип книги *колумнистики*. Колонки, статьи или эссе, регулярно публикуемые в прессе одним автором в течение некоторого периода, обычно от года до трех лет, часто издаются под общей обложкой как философски-публицистическая панорама современности. Хотя книга Долининой формально относится к этому типу, у нее есть несколько особенностей, превращающих ее из панорамного обзора в трактат о современном искусстве и восприятии старого искусства на его фоне. Трактат включает критический анализ кураторских и критических стратегий, сопротивляющийся прямой апроприации старого искусства. В целом книга показывает, как зрительские ожидания не только учитывались, но и формировались в последние три десятилетия, причем не обязательно целенаправленно, а иногда просто в силу собственной логики развития новейших творческих практик.

Прежде всего, впечатляет охват книги, 25 лет, четверть века, что сразу делает книгу источником по эволюции практик художественного производства, кураторства и вообще проектной деятельности в области искусства и смежных практик. Кураторство в постсоветской России никогда не было просто организацией современного искусства в чистом виде, в соответствии с эстетическими и общественными задачами, оно хотя бы немного несло в себе просветительский компонент, элемент институциональной критики, борьбу за публику. Кураторство, можно сказать, несколько раз переизобреталось: не только в смысле смены парадигм в самом современном искусстве, но и в смысле, как вообще фигура куратора, как и фигура арт-критика, обосновывалась в ее социальной значимости. К.В. Долинина исследует, как постепенно, методом проб и ошибок, кураторство было обосновано как отдельная профессия, и как постепенно удавалось убедить зрителя, что современное искусство – это не серия отдельных эпатажирующих проектов, но закономерная форма эстетического самосознания в наши дни.

Также это колонки не в журнале, а в газете, и если журнал обычно формирует норму восприятия окружающей реальности (как выражались в XIX веке, «журнал с направлением»), то газета чутко реагирует на изменение зрительских ожиданий; причем не только тематически, но и аргументативно и интонационно. Собрать в книгу журнальные колонки нетрудно, а газетные – это особый риск и особая заслуга, что они не утрачивают начального трепета даже под обложкой большого конволюта. К. В. Долинина – один из реформаторов художественной критики в нашей стране, превративших критику из отвлеченного разговора об идеях и достоинствах произведений, востребованного профессионалами и любителями, в читательски-ориентированные замечания о том, как произведения искусства и художественные проекты могут действовать здесь и сейчас, в данной локальной ситуации восприятия даже случайным зрителем.

Исходя из этого, нетрудно определить, что именно К.В. Долинина сделала для понимания современного искусства, – несмотря на то, что некоторые заметки, вошедшие в книгу, ограничиваются оценкой инерции старых практик представления как искусства прошлого, так и новейшего. Прежде всего, она ввела продуманную критическую тактику рассмотрения предмета, переводящую внимание читателя от обыденного восприятия явлений к профессиональному регистру дискуссии. Любая колонка начинается с импликации, как зритель, в том числе считающий себя образованным и интеллигентным, будет воспринимать выставку по первым впечатлениям, и почему данная позиция оказывается недостаточной уже при непосредственном знакомстве с выставкой, не говоря уже о дальнейшем привлечении дополнительных данных и компонентов новой оптики.

В.А. Колотаев, А.В. Марков

*Топология производства современного искусства: новые подходы*

Затем, Долинина показала, чем является сама современность для российского зрителя – не временем простой реализации *contemporary art* как само собой разумеющегося изумительного опыта искусства в наши дни, но временем сбитой оптики: когда надлежит и хрестоматийные картины из учебника, и соцреализм, и хиты прошлого и настоящего, и модные имена воспринимать не так, как требуют прежние установки. Эта критика раскрыла растерянность современного зрителя перед фактичностью даже самого «простого» для восприятия искусства и необходимость некоторого дополнительного усилия, чтобы указать зрителю, как его или ее эстетическое впечатление соотносится и с прежним эстетическим опытом, и с той конструкцией опыта, к которой обращается современная система организации институтов современного искусства.

Наконец, в этой книге убедительно выявлено, как те концептуализации, которые предлагаются и кураторами, и зрителями для старого и современного искусства, оказываются пока недостаточными для изменения эстетического опыта в сторону современности, для скачка, который позволил бы говорить о состоявшемся новом восприятии искусства. Долинина выявляет, что часто такие усилия расходятся вхолостую, и это не вина кураторов и тем более художников, а результат недооформленности институтов современного искусства во многих городах страны.

Поэтому книге и понадобился такой большой временной охват, чтобы увидеть, где именно эти усилия стали давать результат, и где художественный критик, говорящий вовсе не таким языком, как куратор, может придать необходимое ускорение процессу. Данную книгу нельзя не признать важным вкладом в «зрительскую» теорию современного искусства и в исследование различных институтов современного искусства в сложном поле со своими разрывами и связями.

Книга Олеси Авраменко вышла в новой серии издательства «Новое литературное обозрение» «Гендерные исследования», цель которой – способствовать развитию и институционализации гендерных исследований на русском языке на современном уровне. Общим теоретическим фоном книги является критика *объективации* женщины, предложенная Симоной де Бовуар и анализ советской культуры как формы «нормализации», где представительство, в том числе и гендерное, подчинено натурализации и принятию как само собой разумеющейся сложившейся системы социальных отношений, в том числе неформальных. Поэтому прежде, чем разобраться с гендерной позицией в советском неофициальном искусстве, понадобилось выяснить, как вообще вопрос о гендерном неравенстве был поставлен, раз неофициальные художественные сообщества часто воспроизводили социальные паттерны официального сообщества, с заранее известной подчиненной ролью женщины.

О. Авраменко показывает, что хотя феминистское искусство было заявлено как самостоятельное художественное явление в 1990 году, благодаря усилиям Ирины Наховой и Анны Альчук, предпосылки к пересмотру гендерных ролей были вполне созданы в неофициальном искусстве, причем созданы с той мощью художественного выражения, которая до сих пор до конца не осмыслена и не исчерпана как импульс развития женского искусства в наши дни. В книге дается подробная история женского искусства, связанная и показывающая, как перформансы, инсталляции и другие экспериментальные формы независимого искусства, если осуществлялись женщинами, взламывали привычные ходы апроприации «классики» или «современности», проблематизируя режимы чувственности и телесные установки художественного сообщества и зрителей. Героини книги часто известны знатокам русского искусства, но показаны с неожиданной стороны.

Например, одна из героинь – Лидия Мастеркова, которая в рамках концепции живописной органики произвела деапроприацию авангарда, показав его как живое и не зависящее от официальной социальной инерции начало. А Римма Герловина с ее программой «тактильности» переосмыслила инерцию чувственности, связав гендерную и возрастную проблематику как ресурс чувственной автономии в искусстве. Вера Митурич-Хлебникова выступила уже как организатор и своеобразный менеджер семейной культурной памяти, введя гендерную оптику там, где напряжение между семейной памятью и текущим состоянием искусства в стране оказывалось особенно сильно.

V.A. Kolotaev, A.V. Markov

*Topology of Contemporary Art Production: New Approaches*

Особо ценно рассмотрение творческих пар, таких как Римма и Валерий Герловины или Абалакова и Жигалин, или Макаревич и Елагина. Авраменко убедительно показала, как встроенность этих пар в проектную деятельность, такую как ТОТАРТ или Коллективные действия, способствовала ревизии привычной женской чувственности, которую художницы отделяли от привычных ролей (хозяйство, материнство, научный труд) и превращали в необходимую часть пересоздания искусства на новых основаниях. Здесь пара *художница-художник* работала как лаборатория, исследующая все явления творчества, как бы проверяющая их на прочность, и своими силами создающая институциональный минимум современного искусства на местной художественной сцене.

Значительную часть книги составляют подробные интервью, всего 11, с художницами, художниками, группами и кураторами. В этих интервью раскрыто, как гендерное неравенство стало внутренней проблемой художественных сообществ, несмотря на неартикулированность гендерной проблематики в публичном поле, и как искусство превратилось в способ переживания гендера как структуры художественного мышления. Последнее было необходимо, чтобы под достаточно критическим углом посмотреть на те формы художественного производства, которые сложились в СССР, в том числе – неофициальные.

Исследование Авраменко доказало самостоятельность российского женского искусства, которое обращаясь к опыту и радикального авангарда, и опыту женского лидерства в истории русской культуры (например, достижениям поэтесс или женщин-ученых), оказывалось очень современным, выстраивая в отсутствие инфраструктуры и собственную публику, и свою эстетическую программу, которую нельзя было свести к готовым ассоциациям и ожиданиям зрителей. Поэтому в какой-то мере это не только история женщин в новейшем русском искусстве, но и пособие – как делать современное искусство.

Таким образом, можно говорить, что в этих книгах состоялась проблематизация критических подходов к современному русскому искусству. Книга К. Долининой показала, что журнально-газетная критика постсоветского искусства не может основываться только на эстетических предпосылках, но должна включать в себя рассмотрение кураторских проектов и вообще проектов, по-новому перераспределяющих ответственности за новации в искусстве. Книга С. Савицкого позволила рассмотреть художественную сцену последнего времени не как просто поле для развертывания различных кураторских стратегий, но как вызов кураторству, как непреодоленный зазор между локальным и общероссийским. Наконец, книга О. Авраменко выявила, сколь напряженные поиски шли там, где обычный критик или куратор увидит просто индивидуальный проект с ситуативной гендерной критикой. Все три книги показывают, сколь на самом деле живое, динамичное, противоречивое поле новейшего русского искусства, так что обычная эстетическая критика может не успевать за его трансформациями. Поэтому все три книги – опыты *критики критики*, позволяющие подойти к этому изменчивому полю с разных сторон; и эти подходы получились убедительными.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Авраменко О. Гендер в советском неофициальном искусстве. – Москва: Новое литературное обозрение, 2021.
2. Долинина К. Искусство кройки и житья. История искусства в газете, 1994-2019. – Москва: Новое литературное обозрение, 2021.
3. Савицкий С. Колобок Малевича и др. Взгляд из Петербурга на современное искусство 2010-х годов. – Санкт-Петербург: Jaromír Hladík press, 2021.

#### REFERENCES

1. Avramenko O. *Gender v sovetskom neofitsial'nom iskusstve* [Gender in the Soviet unofficial art]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2021.

В.А. Колотаев, А.В. Марков

*Топология производства современного искусства: новые подходы*

2. Dolinina K. *Iskusstvo kroyki i zhit'ya. Istoriya iskusstva v gazete, 1994–2019* [Newspaper history of art, or Life-Cutting]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2021.
3. Savitskiy S. *Kolobok Malevicha i dr. Vzglyad iz Peterburga na sovremennoe iskusstvo 2010-kh godov* [Gingerbread Malevich and others. View from St. Petersburg to the contemporary art of the 2010s.]. Saint-Petersburg, Jaromír Hladík press, 2021.

О.В. Колотвина

соискатель факультета истории искусства РГГУ

[kolotvina@mail.ru](mailto:kolotvina@mail.ru)

## КЛЮЧЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЭСТЕТИКИ АВТОРСКОГО КИНЕМАТОГРАФА Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА (НА ПРИМЕРЕ КИНОТРИЛОГИИ «ТРИПТИХ ПЕРВОСТИХИЙ ИСПАНИИ»)

В статье определены и проанализированы ключевые особенности эстетики кинематографа Х. Валь дель Омара на примере фильмов, входящих в его кинотрилогию. При рассмотрении символического нарратива фильмов и разработанных режиссёром для кинотриптиха кинематографических технологий выявлено, что в его киноэстетике доминирует использование суггестивной метафоры испанской поэзии (св. Иоанна Креста, Ф. Гарсиа Лорки, Розалии де Кастро) и художественного наследия испанского мистицизма, благодаря чему режиссёр выстраивал аллегорическое многоплановое повествование об этапах духовного пути человека и специфике национального духа разных регионов Испании. Такой многослойный художественный образ моделировался режиссёром с помощью творчески трансформированных трансмедийных техник, а также благодаря введению мистико-сюрреалистических стратегий, реализовавшихся в ассоциативном монтаже метафорических образов и в реактуализации фольклорного наследия страны. Для целостного воплощения этой художественной программы, названной режиссёром «мека-мистикой», им были разработаны иммерсивные инновационные кинотехнологии мультискринной кинопроекции, «тактильного видения» и «диафонического звука».

**Ключевые слова:** Х. Валь дель Омар, авторский кинематограф, иммерсивность, мистическая образность, кинематограф Испании, трансмедийные техники, тактильное видение, Ф. Гарсиа Лорка

The author analyzed the symbolic narrative of the films and the cinematic technologies, which were developed by J. Val del Omar for his film trilogy. This study revealed that the use of the suggestive metaphors of Spanish poetry (St. John of the Cross, F. García Lorca, Rosalía de Castro) and the artistic heritage of Spanish mysticism dominates in his film aesthetics. As a result, the film director created an allegorical multidimensional narrative about the stages of the spiritual path of a person and as well as about the specifics of the national spirit of the Spain's different regions. Such a multi-layered artistic image was modeled by the film director with support of creatively transformed transmedia techniques, as well as through the introduction of mystical-surreal strategies, which were implemented in the associative montage of metaphorical images and in the reactualization of the country's folklore heritage. To complete implementation of this artistic program, called by the film director "mecha-mystic", he developed immersive innovative cinematic technologies of multi-screen film projection, "tactile vision" and "diaphonic sound".

**Keywords:** J. Val del Omar, author cinema, immersive, mystical imagery, Spanish cinema, transmedia techniques, tactile vision, F. García Lorca

Использование широкого спектра трансмедийных техник – одна из стратегий авторского кинематографа, позволяющая находить новые возможности для развития киноязыка. Творческая рефлексия над приёмами живописи, литературы, музыки и пр., трансформация в киноискусстве методов и практик других медиа свойственны режиссёрам, ищущим новые формы художественной выразительности. Так, в кинематографе С. Брэкиджа слышится эхо поэзии американского трансцендентализма [Sitney, 2008]; Я. Шванкмайер использует в своих кинокартинах техники коллажа и инсталляции [Козлова, 2014]; стилевые особенности живописи Ф. Бэкона находят отражение в фильмах Д. Линча [Powell, 2014].

Испанский режиссёр, инженер и поэт-мистик Хосе Валь дель Омар (1904–1982) также применял при создании своей киновселенной творчески переосмысленные трансмедийные техники: образы для повествования он часто заимствовал из литературы (преимущественно из поэзии); с кадром режиссёр работал как с фотографией и трансформировал его с помощью техник, используемых в живописи. Например, свето-теневые приёмы теневизма, типичные для живописи эпохи барокко,

О.В. Колотвина *Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа  
Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих Первостихий Испании»)*

Х. Валь дель Омар преобразовал в систему художественной светопульсации в фильме «Огонь в Кастилии», что позволило представить снимаемые на плёнку объекты тактильно ощутимыми как скульптуры. Даже свои фильмы Х. Валь дель Омар определял словами, обозначающими жанр другого медиа: «сомнамбулическое эссе», «аудио-визуальное эссе пластической лирики».

В качестве базы для творческой рецепции художественных образов и стратегий Х. Валь дель Омар использовал мистическую традицию испанской культуры, выраженную в произведениях современных и средневековых религиозных поэтов, в живописи художников Золотого века, в мавританском искусстве и в фольклорном наследии страны. С помощью новых кинематографических технологий режиссёр планировал раскрыть потенциал «мистической вертикали» [Val del Omar, 2010, p. 52] испанской культуры и преобразовать кинотеатр в медиум мистического опыта. Свою творческую стратегию по сакрализации кинематографического пространства, основанную в том числе и на переработанных трансмедийных техниках, Х. Валь дель Омар назвал «мека-мистикой» (исп. *meca-mística*), объединив в этом неологизме два слова “*mecánica*” и “*mística*”.

С целью определить ключевые особенности эстетики авторского кинематографа Х. Валь дель Омара мы проанализируем его кинотрилогию «Триптих Первостихий Испании» (“*Tríptico Elemental de España*”), в которую входят фильмы: «Гранада в зеркале воды» (1953–1955), «Огонь в Кастилии» (1958–1961), «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981–82/1995)<sup>1</sup>. Анализ символического нарратива фильмов мы дополним рассмотрением разработанных режиссёром для кинотриптиха иммерсивных технологий кинопроекции, акустики и «тактильного видения» с целью выяснить их значение в его киноэстетике.

Каждый фильм трилогии Х. Валь дель Омара построен на использовании визуального образа одной из первостихий: воды, огня, земли. Режиссёр назвал кинематографический жанр фильмов «Триптиха» словом “*elemental*” (элементаль, первостихия), стремясь подчеркнуть особую мистическую суть этих фильмов, через символические коды которых видятся первоисточки бытия. Это позволяет сопоставить художественную программу режиссёра с ионийской натурфилософией и переработанной ею архаической греческой мифологией.

Второе название кинотрилогии – «Ретабло дуэнде Испании» (исп. “*Retablo del duende de España*”) явно отсылает к знаменитому эссе Ф. Гарсия Лорки «Дуэнде, тема с вариациями» [Lorca, 1933], благодаря которому термин дуэнде (дух как основа творческой силы нации) стал неотъемлемой частью современной испанской культуры и мысли.

Цитаты и визуальные образы из текстов испанских поэтов, прежде всего Ф. Гарсия Лорки, многократно встречаются в фильмах «Триптиха». Например, кинокартина «Огонь в Кастилии» начинается с эпитафии-посвящения Ф. Гарсия Лорке и содержит образы из его эссе «Дуэнде, тема с вариациями», фильм «Гранада в зеркале воды» насыщен реминисценциями из «Поэмы о канте хондо» [Лорка, 1986, т. 1]. В третьем фильме – «Магнетизм Галисии (Из глины)» – осевую роль в повествовании выполняет поэзия галисийской поэтессы Розалии де Кастро (1837–1885).

Но испанский код трилогии не ограничивается отсылками к Ф. Гарсия Лорке, Розалии де Кастро и народному фольклору, а включает в себя также и работу с географическим воображением, то есть сколлективными представлениями о географических реальностях: Х. Валь дель Омар визуализирует национальную специфику регионов Испании как выраженную в присущей каждой области (Андалусии, Кастилии, Галисии) преобладающей первостихии – воды, огня, земли.

Первая интерпретация не противоречит второй, ведь по Лорке, дуэнде может воплощаться и в стихиях: «У всякого искусства своей дуэнде, но корни их сходятся там, откуда бьют чёрные звуки...»

<sup>1</sup> Одновременная демонстрация двух первых фильмов под общим названием «Триптих Первостихий Испании» прошла на выставке «Испанский авангард» в 1982 году в Национальном центре искусства и культуры Ж. Помпиду в Париже. Последний фильм трилогии «Магнетизм Галисии (Из глины)» режиссёр начал снимать в 1961 г. и занимался с перерывами кинокартиной до самой своей смерти в 1982 г.

Но, к сожалению, не успел закончить монтаж. Только в 1995 г. на основе отснятых Х. Валь дель Омаром материалов режиссёр Хавьер Кодесал (Javier Codesal) завершил работу и представил фильм зрителям.

O.V. Kolotvina *The key features of the aesthetic of J. Val del Omar's author cinema  
(on the case study of the film trilogy "Elementary Triptych of Spain")*

в которых теплится нежное родство муравья с вулканом, ветром и великой ночью, опоясанной Млечным Путем» [Лорка, 1986, т. 2, с. 400]. Тем самым ионийская натурфилософия не опровергается, но применяется как общий ключ к локальному материалу.

В намерении режиссёра представить национальный дух регионов страны через образы дуэнде с помощью символов первостихий и в ряде других художественных решений, о которых подробнее будет рассказано ниже (визуализация феномена мейг<sup>2</sup>, шоковые стратегии саундтреков, разработка кинематографической технологии «тактильного видения»), прослеживается влияние испанского автохтонного сюрреализма. Его образную поэтическую систему Х. Валь дель Омар мог воспринять через многолетнее наблюдение и киносъёмку (в качестве кинооператора Педагогических Миссий<sup>3</sup>) народных праздников, религиозных фестивалей и через испанскую поэзию, в том числе через творчество Ф. Гарсии Лорки.

Исследователь Матт Лосада обратил внимание, что в своих текстах и кинематографических работах Х. Валь дель Омар ссылался не только на светских поэтов, но и на поэзию св. Иоанна Креста и св. Терезы Авильской. Это позволило М. Лосаде предположить, что кинематографические идеи режиссёра имеют истоки в средневековой испанской религиозной мистике и при просмотре триптиха в порядке, обратном хронологии создания, можно интерпретировать весь кинотриптих как экранизацию духовных песен «Восхождение на гору Кармель» св. Иоанна Креста [Losada, 2010, p. 102]. В таком случае трилогия может рассматриваться как аллегория человеческой души на пути к Богу, включая её ослепление, пробуждение, очищение и экстаз при слиянии с Единым.

Образность исламской культуры, как неотъемлемая часть художественной традиции южных регионов Испании, также нашла отражение в первом фильме трилогии Х. Валь дель Омара.

**«Гранада в зеркале воды»** («Aguaespejo granadino», 1953–1955)

Подзаголовок первого фильма трилогии «Гранада в зеркале воды» – «аудио-визуальное эссе пластической лирики» – содержит имплицитную отсылку к трансмедийным техникам, прежде всего к стратегиям поэзии. И, действительно, фильм первоначально назывался «Великая Сигирия» («La gran sigüriya»). Это название отсылает нас к поэтическому циклу Ф. Гарсия Лорки «Канте хондо» [Лорка, 1986, т. 1], к его первой части – «Поэме о цыганской сигирийе», повествующей о «пейзаже», «гитаре», «крике», «тишине» и о танце «сигирии» как воплощении мистического экстаза (в кавычках даны слова-подзаголовки поэмы Ф. Гарсия Лорки). В фильме встречаются все эти ключевые образы-символы цикла, но есть и специфические образы поэмы, говорящие о глубоком погружении в поэтику Ф. Гарсия Лорки. Например, танцовщицу фламенко в фильме заменяют танцующие в ритм сигирии струи воды и маленький ребёнок цыганки, интуитивно двигающийся в ритм музыки. Освоен и символистский субстрат Ф. Гарсия Лорки и его сюжетно-сюрреалистическая образность.

Техника суггестивной метафоры Ф. Гарсия Лорки нашла развитие и в применении кинематографических средств. Для усиления воздействия визуальных метафор и для придания им дополнительного значения Х. Валь дель Омар применял разные ракурсы съёмки, эффекты зеркального отражения, светопульсации, кинематографические приёмы ускорения и замедления движения и пр., что позволило ему, по мнению исследователя М. Виллегаса, «запечатлеть в своем фильме бесконечное время Гранады, тайну и душу Альгамбры, увиденную в зеркале её вод» [Villegas, 2011, p. 97].

Например, съёмка с нижней точки создает впечатляющую панораму небесного свода над Гранадой, по которому с молниеносной скоростью проносятся облака. Этот поток символизирует как течение человеческой жизни, так и космический цикл дня и ночи, трепет Вселенной. Кадры с небесной рекой мы видим в начале, в середине и в конце фильма, что может означать прошлое, настоящее и будущее, реку времени и вечности.

<sup>2</sup> Мейга (исп. meiga) – ведьма-целительница в фольклоре Галисии.

<sup>3</sup> Педагогические Миссии (исп. Misiones Pedagógicas, 1931–1936 гг.) – масштабная государственная программа медиа-образования неграмотного населения труднодоступных сельских регионов Испании с помощью мобильных фоно-кино-библиотек, передвижного театра и художественного музея.

О.В. Колотвина *Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа  
Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих Первостихий Испании»)*

Надо отметить, что отдельные кинематографические стратегии, применяемые Х. Валь дель Омаром в этом фильме, во многом аналогичны методам работы с камерой французского режиссёра Марселя Л'Эрбье в фильме «Эльдорадо» (1921) – драме, разворачивающейся на фоне дворцов Альгамбры, и повествующей о трагичной судьбе гранадской танцовщицы Сибиллы. М. Л'Эрбье деформировал с помощью оптических линз лица героев и пейзажи Гранады для выражения тревоги главной героини и наркотического угара посетителей кабаре «Эльдорадо».

Специфика кинематографии Х. Валь дель Омара – в подчеркнута мистическом и обобщенном характере повествования. Альгамбра в его фильме – это райский сад, микрокосм вечности, и использование Х. Валь дель Омаром приёма оптического искажения в отношении пейзажей и лиц нацелено на визуализацию высоких чувств – духовного озарения и религиозного экстаза.

Одной из инноваций Х. Валь дель Омара в этом фильме было использование приёма стоп-кадра для визуализации феномена дуэнде. С помощью кинематографического скульптурирования материи воды испанский режиссёр создавал антропоморфные формы, «замораживая» струи фонтана таким образом, что они двигались под ритм музыки. «Фонтан – это дуэнде, – пояснял Х. Валь дель Омар, – который танцует великую “сигирию” без конца» [Val del Omar, 2010, p. 217]. Но в то же время «вода фонтана с её иллюзией подъёма и реальностью падения – большое зеркало жизни человека» [Val del Omar, 2015, p. 170]. Вариативность интерпретации художественного образа фонтана объясняется его многозначным символизмом. Так, в христианской мистической поэзии образ фонтана означает источник жизни, истинного знания – Бога: «Этот вечный фонтан спрятан глубоко, – писал св. Иоанн Креста, – Он не происходит ни от чего, но все – от Него, Небеса и земля пьют Его воды» [John of the Cross, n.d.]. Это значение тоже учитывалось Х. Валь дель Омаром, например, девочка в фильме пьет воду источника перед своим духовным прозрением.

Мавританское прошлое Гранады Х. Валь дель Омар трактовал через обращение к сквозным мотивам арабо-персидской поэзии и философии, прежде всего к образу райского сада, который символизировала Альгамбра с её роскошным садово-парковым ансамблем. Но режиссёр не ограничился документальной съёмкой.

Можно предположить, что эпизод изумрудной волшебной ночи в фильме, где мы видим пруд с лилиями, крупные планы лиц девушки, женщины и мужчины, застывшие в экстатически-трансвом переживании, визуализирует символизм духовных практик суфизма. Эпизод снят режиссёром через зелёный фильтр и, в конце повествования, с помощью водной линзы. Такая техника позволила получить зыбкие, ирреальные образы (за счет мягкого колыхания воды в линзе) и насыщенный изумрудный цвет, означающий в цветовой символике суфийского мистицизма высшую степень духовного совершенства: «тогда откроются тебе Небеса во всём их могуществе и мощи. И атмосфера их – зелёный свет, чья зелень – от животворного света, вечно колеблемого волнами, набегающими одна на другую» (приводится по: [Corbin, 1994, p. 79]), – писал персидский богослов Наджмеддин Кубра (XII в.), объясняя этапы мистического пути адепта. Согласно суфийской философии, мистик, достигнув духовного неба, видит колодец с зелёными водами: «он <колодец> засиял теперь зелёным светом, ибо стал местом нисхождения Ангелов и божественного Сострадания», – пояснял Наджмеддин Кубра (цит. по: [Corbin, p. 79]). В фильме Х. Валь дель Омара через зелёный фильтр показан пруд, лица людей, а яркие всполохи света на белых лилиях в пруду можно трактовать как ангелофании.

Фильм «Гранада в зеркале воды» был задуман режиссёром как демонстрация разработанной им акустической технологии оформления кинопоказа – «испанской звуковой системы диафония», на это указывалось во вступительных титрах фильма. Технология «диафонического звука» (исп. *sonido diafónico*, патент 1944 г.) представляла собой систему перекрёстных помех с двумя и более аудиоканалами: один источник звука размещался перед экраном и озвучивал основное действие, а второй, находившийся за зрителем, транслировал шорохи, неясные шумы, пробуждая тем самым его эмоциональную память.

O.V. Kolotvina *The key features of the aesthetic of J. Val del Omar's author cinema  
(on the case study of the film trilogy "Elementary Triptych of Spain")*

Второй канал с субъективным звуком применялся только в определённые моменты кинопроекции; он не перекрывал и не дополнял первый источник, а вступал с ним в противодействие, отвлекая зрителя от основного повествования. Таким образом, зритель находился на пересечении двух разных звуковых пространств, что вызывало у него «шок».

Для трансляции фильма с помощью системы диафонического звука Х. Валь дель Омар подготовил две аудиодорожки саундтрека. Они содержали более 500 обработанных звуков органа, гитары, церковных колоколов, журчащей воды, человеческого дыхания и пр. Саундтрек также включал цитаты испанских поэтов, отрывки из колыбельных песен, маршей, ритмы фламенко, андалузское пение канте хондо. В качестве основы звуковой композиции Х. Валь дель Омар использовал музыку Мануэля де Фалья «Ночи в садах Испании».

При демонстрации фильма на кинофестивалях в Мадриде, Париже, Берлине, Брюсселе в 1956–58 годах была применена изобретённая Х. Валь дель Омаром инновационная технология мультиэкранной кинопроекции – «апанорамное переопределение образа» (исп. *desbordamiento arpanorámico de la imagen*, патент 1955 г.). На центральный экран проецировалось основное действие фильма, а на зону вокруг экрана (на пол, стены, потолок зрительного зала) с помощью системы зеркал или второй проекции «растекались» нефигуративные образы отраженных деталей главного повествования. Подобное арт-пространство обладало иммерсивными характеристиками: за счет воздействия нефигуративных образов на периферическое зрение у зрителя создавалась иллюзия присутствия в потоке событий на экране. Вода, представленная в фильме во всевозможных вариациях (фонтаны, водопады, ручьи), «изливалась» на зрителя с основного экрана во время кинопоказа. Это позволяло, по замыслу режиссёра, еще глубже осознать и прочувствовать символизм водной стихии как метафоры очищения, течения времени, духовного озарения и пр.

Третья иммерсивная технология Х. Валь дель Омара – техника художественной светопульсации («тактильное видение») была апробирована в этом фильме в виде мерцающих вспышек света, освещающих пейзажи Гранады, фонтаны в виде скульптур морских божеств и античных тритонов, лица героев фильма, зелёный пруд в сцене волшебной ночи. Наиболее полное раскрытие художественный потенциал этой технологии получил в следующем фильме трилогии «Огонь в Кастилии».

**«Огонь в Кастилии»** (“Fuego en Castilla”, 1958–1961)

«Огонь в Кастилии» – самая известная работа Х. Валь дель Омара. На конкурсе короткометражных фильмов на XIV кинофестивале в Каннах в 1961 году кинокартина была удостоена главного приза за инновационные технические эффекты – технологию «тактильного видения» (исп. *visión táctil*, патент 1955 г.). Технология состояла из применяемой при киносъёмке системы импульсного освещения, дополненной линзами, зеркалами, оптическими фильтрами. Благодаря её использованию объекты на экране приобретали не только рельефную объёмность, но и дополнительную экспрессивность, эмоциональность, а мерцание света вызывало у зрителя иллюзию прикосновения к ним. По замыслу режиссёра, свето-теневые стратегии технологии «тактильного видения» должны были обогатить восприятие зрителя новыми сенсорными ощущениями и способствовать более полному раскрытию художественного замысла.

Х. Валь дель Омар полагал, что световые вибрации способны отражать «температуру» объектов и воздействовать не только на кожу, но и проникать в память человека: «Необходимо выражать посредством света тактильное ощущение, которое эти предметы вызывают при прикосновении к ним..., отражение <света от предметов> станет реакцией <зрителя>» [Val del Omar, 1955, p. 3]. И, таким образом, считает исследователь М. Лосада, в фильме «Огонь в Кастилии» «поверхность изображения исчезает..., кино становится пространством погружения в коллективную религиозную память» [Losada, 2010, p. 110].

В подзаголовке фильма Х. Валь дель Омар указал на особый осязательный характер повествования: «Сомнамбулическое эссе лунатика в ночи пальпируемого мира.

О.В. Колотвина *Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа  
Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих Первостихий Испании»)*

Тактильное видение пустоши страха». Выбранный режиссёром в качестве доминанты визуальный мотив огня, религиозный сюжет фильма и образы искусства испанского барокко позволили наиболее полно раскрыть возможности этой технологии. Проецируемые через фильтры с геометрическим или растительным орнаментом световые вибрации делали тактильно ощутимой заложенную в скульптурах экспрессию и визуализировали огненного дуэнде Кастилии, который «в гжучую сушь заводит в огонь Берругете и открывает ему новое измерение в скульптуре» [Лорка, 1986, т. 2 с. 400].

Отдельного внимания заслуживает созданный режиссёром саундтрек фильма. Он включает стоны, крики, скрежет зубов, хруст костей, ритмы сердцебиения, музыку фламенко и пр. Эти звуки воспринимаются почти висцерально, изнутри, как беспокойный голос или пульс крови огненного дуэнде Кастилии, стремящегося разорвать и плоть анимированных статуй, и плоть зрителя. В создании саундтрека принимал участие уроженец г. Вальядолида известный танцор фламенко Висенте Эскудеро (1892–1980), ритм фламенко для фильма он воспроизвёл не только с помощью ног, но и выбивая его ногтями и костяшками пальцев на деревянной паперти часовни Бенаvente.

Фильм начинается с документальных кадров религиозной процессии со скульптурами Богородицы и Христа в г. Вальядолид во время Страстной седмицы. Присутствие смерти ощущается в мелких деталях: пасмурно, дождь, ветер, площадь, окруженная деревьями с голыми сухими ветвями, поднятыми к небу, будто руки в молитве. Далее идут несколько кадров, сделанных в часовне Бенаvente в Медина-де-Риосеко: изображение изгнания Адама и Евы из Рая и фигура злорадствующей Смерти с гитарой. Небольшой эпизод посвящен мирской жизни города как визуализации профанной реальности.

Центральная часть фильма – религиозная мистерия Распятия Христа – представлена с использованием деревянных скульптур Алонсо Берругете и Хуана де Хуни (XVI в.) из Национального музея скульптуры г. Вальядолида, где на протяжении двух лет снимался фильм. Особое внимание режиссёр уделил скульптурам св. Анны (Хуана де Хуни) и св. Себастьяна (Алонсо Берругете), анимируя их с помощью технологии «тактильного видения». Действие со скульптурами в фильме происходит на чёрном фоне и в конце фильма – на фоне измененных с помощью линз и фильтров картин Эль Греко «Непорочное зачатие», «Пятидесятница», «Воскресение Христа».

Семиотическая многозначность образа огня – основного визуального мотива – открывает возможность широкой интерпретации сюжета кинокартины: очищение, страдание, трансформация, любовь, смерть. Эти значения могут быть применены как к индивидуальной жизни человека, так и к истории страны.

Религиозная мистерия в сюжете фильма может трактоваться не только буквально, как иллюстрация к событиям Священной истории, или аллегорически – как выражение национального духа через знаковые символы испанской культуры, упоминаемые Ф. Гарсиа Лоркой в эссе «Дуэнде, тема с вариациями» (скульптуры Алонсо Берругете, живопись Эль Греко, религиозные процессии и др.), но и как аллюзия на жизненный путь Ф. Гарсиа Лорки. Фильм начинается с эпитафии (предположительно, это перефразированная Х. Валь дель Омаром цитата из эссе «Дуэнде, тема с вариациями»): «В Испанию каждую весну приходит смерть и поднимает занавески. Федерико Гарсиа Лорка». Цитата показана на фоне неба в течение 28 секунд (в 17-минутном фильме), что гораздо дольше времени, необходимого для её прочтения. Это позволяет нам рассматривать фильм как посвящение испанскому поэту. Также, вполне вероятно, что многократно используемый в фильме образ страдающего св. Себастьяна, пронзённого стрелами, указывает на Ф. Гарсиа Лорку. Надо отметить, что картина в целом получилась антифранкистской (несмотря на то, что она снималась по заказу тоталитарного режима, видящего в искусстве барокко имперский символ) и легко читается как иллюстрация страданий Испании при тоталитаризме.

Эксперименты Х. Валь дель Омара со светом и оптикой в этом фильме выходили за пределы традиционного кинематографического медиа и отчасти воспроизводили свето-теневые стратегии

O.V. Kolotvina *The key features of the aesthetic of J. Val del Omar's author cinema  
(on the case study of the film trilogy "Elementary Triptych of Spain")*

тенебризма, характерные для живописи эпохи барокко (Х. Рибера, Ф. Сурбаран и др.): чёрный фон в качестве основы, на которой размещались снимаемые объекты; резкие всполохи света, подчёркивающие экспрессионизм образов; моделирование объёма светом и др. Подзаголовок кинокартины «сомнамбулическое эссе», с учетом сюжета, отсылает нас к теме сна, как она разработана в литературе испанского барокко. Фильм, как уже было сказано, включает образы, упоминаемые в эссе Ф. Гарсиа Лорки «Дуэнде, тема с вариациями». В стремлении режиссёра к тактильности изображения видится попытка сделать своего рода скульптурное кино. Таким образом, художественные техники живописи, литературы, скульптуры переосмысляются Х. Валь дель Омаром и трансформируются в уникальное авторское киноповествование.

**«Магнетизм Галисии»** («Acariño Galaico (De barro)», 1961/1981–82/1995)

Атмосферу третьего фильма трилогии – «Магнетизм Галисии (Из глины)», по мнению Х. Валь дель Омара, лучше всего иллюстрирует стихотворение «Чёрная тень» («Sombra negra») галисийской поэтессы Розалии де Кастро, повествующее о её ностальгии по ушедшему и о магической нежности, с которой прошлое преследует её. «Акарино – это настойчивая ласка “чёрной тени”, которую так <сильно> ощущала Розалия..., дуэнде чёрной тени просветил меня» [Val del Omar, 2015, p. 209], – писал режиссёр в заметках к фильму. Он посвятил эту кинокартину, проникнутую ностальгией, нежностью и трагичностью, своим друзьям-соратникам по Педагогическим миссиям 30-х годов в регионе Галисии.

Вторая часть названия («Из глины») указывает на основной визуальный мотив фильма – первостихию земли, которую Х. Валь дель Омар выбрал в качестве метафоры дуэнде Галисии после знакомства с галисийским скульптором Артуро Балтаром (Arturo Baltar).

Артуро Балтар (1924–2017) – художник, специализировавшийся на изготовлении из полихромной обожжённой глины скульптурных ансамблей на тему религиозных и светских сюжетов.

В фильме представлены персонажи художественной вселенной А. Балтара: паломники, нищие, крестьяне, матери с детьми, старики и ведьмы. С помощью техники импульсного освещения («тактильного видения») Х. Валь дель Омар их «оживляет», а сам скульптор в роли главного героя с измазанными глиной руками и лицом превращается в живую статую. Согласно библейской версии, Бог создал человека из глины и вдохнул в него жизнь. В фильме режиссёр визуализировал это слияние первостихии земли и духа, рождающее ожившие статуи и глиняного человека (в лице испачканного глиной скульптора).

В начале фильма две испуганные, покрытые паутиной глиняные ведьмы смотрят на зрителя из подвала, далее следуют негативные кадры с видами архитектурного ансамбля г. Сантьяго-де-Компостела (столицы Галисии) и с эпизодами народных танцев на площади города. Главный герой фильма давит рукой гроздь винограда, выпивает сок и погружается в тревожный сон. Ему видятся интерьеры собора Сантьяго-де-Компостела, паломники, мирная будничная жизнь города, сцены из сельской жизни региона. В саундтреке фильма смешиваются ритмы фламенко, волынки, песнопения церковного хора и резкие гортанные крики. Главный герой оказывается в подвале собора, где обнаруживает глиняные статуи крестьян, матерей с младенцами и ведьм. Импульсное освещение подчеркивает таящуюся в скульптурах жизнь. Общую меланхоличность повествования нарушает внезапное появление в негативном изображении смеющейся мейги в виде куклы с фатой на голове. Мейга – колдунья-целительница, волшебница-ведьма в фольклоре Галисии. Периодически в повествовании появляется женщина, представляющая галисийскую поэтессу Розалию де Кастро, и звучат её стихотворные строки: «Господи, кто же поймет это тело, дух заключившее в прах?!» [Castro, 1880, p. 65]. Видение дополняется искрами фейерверков и языками пламени, что позволяет трактовать этот эпизод как мрачное и тревожное путешествие по владениям мейг, где томятся и страдают человеческие души.

О.В. Колотвина *Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих Первостихий Испании»)*

В целом, атмосфера фильма трагичная, дополнительный демонический оттенок происходящему придают эпизоды с негативным изображением и внезапно появляющиеся и исчезающие световые блики на скульптурах. Кадры церковных служб, чередующиеся со сценами танца фламенко, не добавляют оптимистичной ноты, а только подчеркивают меланхоличную ирреальность происходящего. Некоторые изображения вносят умиротворение и нотки нежности, например, глиняный спящий младенец, которого укачивают в колыбели, и следующий эпизод, продолжающий первый, – качающаяся на волнах уточка.

Фильм заканчивается кадрами с глиняной скульптурой молящегося старца и словами за кадром «Война, война, война! Война на небе и на земле!», звуками выстрелов и записью голоса уроженца Галисии подполковника А. Техеро: «Всем молчать. Все – на пол!», которые он произнес при захвате парламента во время попытки государственного переворота 23-F в 1981 г.<sup>4</sup> Так режиссёр акцентирует мистико-сюрреалистическое повествование неожиданным документальным и выглядящим гротескно эпизодом трагической истории Испании, придавая духовному видению главного героя актуальное историческое измерение.

Среди художественных инноваций кинокартины «Магнетизм Галисии (Из глины)», по сравнению с предыдущими двумя фильмами трилогии, мы видим применение негативного изображения, масштабирование кадров и большую трагичность повествования, опозитизированную, тем не менее ностальгической нежностью. В соответствии с общей идеей фильма можно предположить, что использование негативного изображения внушает мысль о неустроенности и зыбкости человеческого бытия, трагической двумирности реальности, бездне темных, демонических сил, которые зачастую прячутся совсем рядом с местами, считающимися сакральными.

Несмотря на то, что финальный монтаж картины «Магнетизм Галисии (Из глины)» был осуществлен после смерти Х. Валь дель Омара и, возможно, итоговая работа не совсем аутентична замыслу режиссёра, тем не менее в фильме отчетливо воспроизведены эстетические особенности, присущие фильмам трилогии и кинематографу Х. Валь дель Омара в целом: суггестивная метафорика, приобретающая местами сюрреалистический характер из-за шоковых стратегий повествования и необычного сочетания образов; применение импульсного освещения и оптического искажения для анимации объектов; использование знаковых символов испанской культуры и цитат испанских поэтов; визуализация фольклорного наследия страны. Для сюжетной линии характерно переплетение истории страны и духовного пути человека, параллельное и взаимопроникающее существование светлых и темных сторон мироздания, реального и ирреального мира. Стремление Х. Валь дель Омара к тактильности киноизображения реализуется в этом фильме не только с помощью техники пульсирующего освещения («тактильного видения»), но и благодаря особому рельефу глиняных статуй работы А. Балтара. Он лепил их пальцами, без использования дополнительных инструментов. Эта пальпация запечатлена на поверхностях фигур в виде неровностей и небольших вмятин и создает эффект дистанционного тактильного прикосновения. Также, надо отметить важную роль звука в повествовании Х. Валь дель Омара. Саундтреки его фильмов включают в себя сотни разнородных звуковых элементов и обладают иммерсивно-трансвым эффектом.

Итак, каждый кадр или эпизод фильмов Х. Валь дель Омара имеет несколько планов интерпретации. Ёмкие, многозначные визуальные метафоры подчеркивают невыразимость тайны бытия, в которую можно заглянуть только в состоянии на грани сна и яви. Например, герой фильма «Магнетизм Галисии (Из глины)» отправляется в мистическое путешествие после того, как выпил напиток, выжатый им из ягод винограда. Фильм «Огонь в Кастилии» интерпретируется режиссёром как «сомнамбулическое эссе». Зелёный фильтр в эпизоде ночи в картине «Гранада в зеркале воды»

<sup>4</sup> Путч 23-F – попытка государственного переворота с целью реставрации тоталитарного режима, предпринятая сторонником Франко подполковником А. Техеро 23 февраля 1981 г. А. Техеро с гвардейцами захватил парламент во время проводимых там выборов премьер-министра и удерживал его около 18ч. Всем, кто находился в здании, А. Техеро приказал лечь на пол, почти 300 депутатов, кроме 3-х человек, выполнили его приказ.

O.V. Kolotvina *The key features of the aesthetic of J. Val del Omar's author cinema  
(on the case study of the film trilogy "Elementary Triptych of Spain")*

и использование приёма зеркального отражения передают состояние балансирования на грани реальности и мистории и создают сновидческую волшебную атмосферу. Подобная ссылка на сон как на способ проникновения в волшебную реальность, многообразные символы с бесконечным рядом значений, поэтические метафоры, обращение к мистицизму позволяют нам говорить о влиянии эстетики символизма на киноискусство Х. Валь дель Омара. Так же, как режиссёры-авангардисты Ж. Эпштейн, М. Дерен, Д. Джармен и др., он трансформировал в своих фильмах образность поэтического и мистического символизма, разрабатывая киноязык для выражения таинственных, рационально непостижимых глубин бытия.

Обобщая проведенный анализ основных характеристик эстетики кинематографа Х. Валь дель Омара отметим, что его творчество не поддается строгой классификации и не имеет прямых аналогов в киноискусстве. Мы выявили и проанализировали такие формообразующие особенности его фильмов, как творческое использование художественного наследия испанского мистицизма, суггестивной образности испанской поэзии для метафорической визуализации этапов духовного пути человека и специфики национального духа разных регионов Испании. Применяемые Х. Валь дель Омаром трансформированные трансмедийные техники позволили режиссёру найти новые кинематографические способы моделирования художественного образа. Режиссёр не ограничивался простой рецепцией образов или прямыми цитатами, а переводил их на новый эстетический уровень. Исследование показало, что символизм кинематографа Х. Валь дель Омара насыщен мистико-сюрреалистическими стратегиями, они проявляются не только в ассоциативном монтаже метафорических образов и в реактуализации фольклорного наследия страны, но и в иммерсивных эффектах инновационных технологий мультиэкранной кинопроекции, «тактильного видения» и «диафонического звука», разработанных режиссёром для целостного воплощения художественной программы «мека-мистики».

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Гранада в зеркале воды / Aguaespejo granadino (1953-1955, реж. Х. Валь дель Омар, Испания), эксперим.
2. Магнетизм Галисии (Из глины) / Acariño Galaico (De barro) (1961/1981-82/1995, реж. Х. Валь дель Омар, Испания), эксперим.
3. Огонь в Кастилии / Fuego en Castilla (1958-1961, реж. Х. Валь дель Омар, Испания), эксперим.
4. Эльдorado / Eldorado (1921, реж. М. Л'Эрбье, Франция), игр.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Гарсиа Лорка Ф. Поэма о канте хондо // Избранные произведения в 2-х т. Т. 1. – Москва: Худож. лит., 1986. – С. 89-118.
2. Castro, Rosalía de. Unha vez tiven un cravo // Follas novas. – Madrid: La propaganda literaria, 1880. – P. 64-65.
3. García Lorca, F. Teoría y juego del duende. – Madrid: No Books Editorial, 1933. [Рус. пер.: Гарсиа Лорка Ф. Дуэнде, тема с вариациями // Избранные произведения в 2-х т. Т. 2. – Москва: Худож. лит., 1986. – С. 391-401.]
4. John of the Cross. Song of the Soul That Delights in Knowing God by Faith // Poetry Chaikhana. URL: <http://www.poetry-chaikhana.com/Poets/J/JohnoftheCro/SongofSoul/index.html> (Дата обращения: 25.01.2021).
5. Val del Omar J. [Acariño de la negra sombra ...] / Duque, E. (ed.) // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. – Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. – P. 209-210.
6. Val del Omar J. Aguaespejo Granadino. Guión // Val del Omar J., Ortiz-Echagüe J. Escritos de técnica, poética y mística. – Barcelona: Central Ediciones, 2010. – P. 217.
7. Val del Omar J. Creyentes del cinema. El estado cinematográfico // Val del Omar J., Ortiz-Echagüe J. Escritos de técnica, poética y mística. – Barcelona: Central Ediciones, 2010. P. 52-56.
8. Val del Omar J. El hombre está en una jaula / Duque, E. (ed.) // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. – Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. – P. 170.
9. Val del Omar J. Teoría de la Visión Tactil. 1955. – Pp. 1-4. URL: [http://www.valdelomar.com/pdf/text\\_es/text\\_5.pdf](http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_5.pdf) (дата обращения: 25.01.2021).

О.В. Колотвина *Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа  
Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих Первостихий Испании»)*

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Козлова А.А. Синтез приёмов анимации, коллажной техники и инсталляции в кинематографе Яна Шванкмайера // Артикульт. 2014. № 3 (15). С. 45-53.
2. Corbin, H. *The man of light in Iranian Sufism*. – Lebanon, New York: Omega Publications, 1994.
3. Losada, M. San Juan de la Cruz in Tactilvisión: The technological mysticism of José Val del Omar's Tríptico elemental de España // *Studies in Hispanic Cinemas*. 2010. Vol. 7. № 2. P. 101-115.
4. Powell, J. David Lynch, Francis Bacon, Gilles Deleuze: The Cinematic Diagram and the Hall of Time // *Discourse*. 2014. Vol. 36. № 3. P. 309-339.
5. Sitney, A. *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. – New York: Oxford University Press, 2008.
6. Villegas, M. Val del Omar, poet of cinema // *Val del Omar: Overflow*. [Catalogue]. –Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011. Pp. 94-101.

#### SOURCES

1. García Lorca, F. *Poema o Kante hondo* [Poem about Cante jondo]. In: García Lorca, F. *Izbrannie proizvedenia v 2-h t.* [Selected writings, 2 Volumes]. Vol. 1. Moscow, Hudozh. Lit., 1986. Pp. 89-118.
2. Castro, Rosalía de. *Unha vez tiven un cravo*. In: Castro, Rosalía de. *Follas novas*. Madrid, La propaganda literaria, 1880. Pp. 64-65.
3. García Lorca, F. *Teoría y juego del duende*. Madrid, No Books Editorial, 1933. [Rus. translation: García Lorca, F. *Duende, tema s variazyami* [Theory and Play of the Duende]. In: García Lorca, F. *Izbrannie proizvedenia v 2-h t.* [Selected writings, 2 Volumes]. Vol. 2. Hudozh. Lit., 1986. Pp. 391-401.]
4. John of the Cross. *Song of the Soul That Delights in Knowing God by Faith*. In: *Poetry Chaikhana*. URL: <http://www.poetry-chaikhana.com/Poets/J/JohnoftheCro/SongofSoul/index.html> (accessed: 25.01.2021).
5. Val del Omar, J. [*Acariño de la negra sombra ...*]. In: Duque, E. (ed.). *Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. Pp. 209-210.
6. Val del Omar, J. *Aguaespejo Granadino. Guión*. In: Val del Omar, J., Ortiz-Echagüe J. *Escritos de técnica, poética y mística*. Barcelona, Central Ediciones, 2010. P. 217.
7. Val del Omar, J. *Creyentes del cinema. El estado cinematográfico*. In: Val Del Omar, J., Ortiz-Echagüe J. *Escritos de técnica, poética y mística*. Barcelona, Central Ediciones, 2010. P. 52-56.
8. Val del Omar, J. *El hombre está en una jaula*. In: Duque, E. (ed.). *Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. P. 170.
9. Val del Omar, J. *Teoría de la Visión Tactil*. 1955. Pp. 1-4. URL: [http://www.valdelomar.com/pdf/text\\_es/text\\_5.pdf](http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_5.pdf) (accessed: 25.01.2021).

#### REFERENCES

1. Corbin H. *The man of light in Iranian Sufism*. Lebanon, New York, Omega Publications, 1994.
2. Kozlova A.A. *SynteZ priemov animazii, kollazhnoi tehniki i installyazii v kinematografe Yana Shvankmayera* [Synthesis of techniques of animation, collage and installation in the Jan Svankmajer cinema]. In: *Articult*. 2014. # 3 (15). Pp. 45-53.
3. Losada M. *San Juan de la Cruz in Tactilvisión: The technological mysticism of José Val del Omar's Tríptico elemental de España*. In: *Studies in Hispanic Cinemas*. 2010. Vol. 7. # 2. Pp. 101-115.
4. Powell J. *David Lynch, Francis Bacon, Gilles Deleuze: The Cinematic Diagram and the Hall of Time*. In: *Discourse*. 2014. Vol. 36. № 3. Pp. 309-339.
5. Sitney A. *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. New York, Oxford University Press, 2008.
6. Villegas M. *Val del Omar, poet of cinema*. In: *Val del Omar: Overflow*. [Catalogue]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011. Pp. 94-101.

*М. Кун*

*аспирант филологического факультета  
Института восточнославянской филологии  
Ягеллонского университета  
michael.kuhn.slawistik@gmail.com*

*К. Явор*

*магистрант филологического факультета  
Института восточнославянской филологии  
Ягеллонского университета  
k.m.jawor@gmail.com*

## ТИПОЛОГИЯ ОБРАЗОВ ЖЕНЩИН ТЫЛА В ФИЛЬМЕ «ДЫЛДА» КАНТЕМИРА БАЛАГОВА

В мае 2019 года на Каннском кинофестивале состоялась премьера фильма «Дылда» российского режиссёра Кантемира Балагова, ставшая заметным событием и на Лазурном Берегу, и в России. Драма повествует о двух молодых фронтовичках, отстаивающих свое право на достойную жизнь в постблокадном Ленинграде. В кинокартине также представлены судьбы женщин тыла, очутившихся в конфликте с вернувшимися фронтовичками. Применяя описательно-функциональный и сравнительно-сопоставительный методы, авторы статьи реализуют первую попытку научной классификации образов женщин тыла в фильме «Дылда» с точки зрения антропологии и психологии – крестьянки Татьяны Беловой и высокопоставленной партработницы Любви Петровны. Анализ образов второстепенных героинь помогает установить тяжесть последствий войны, параллель с главными героинями и утверждение «военных правил» в послевоенные месяцы, согласно которым советские женщины оказались в жесточайшей конкуренции за мужчин и семейное счастье.

**Ключевые слова:** Кантемир Балагов, «Дылда», современное российское кино, женский образ в кино, образ женщины тыла, Великая Отечественная война, послевоенное время, антропология, психология, психическая травма, анализ образов

In May 2019, the premiere of the film “Beanpole” by Russian director Kantemir Balagov, took place at the Cannes Film Festival and it became a notable event both on the French Riviera and in Russia. The drama tells the story of two young female front-line soldiers who defend their right to a decent peaceful life in post-blockade Leningrad. This movie also reveals the fate of the women in the rear who found themselves in a conflict with the returning female front-line soldiers. With the use of the descriptive-functional and comparative research methods, the authors of the article make the first attempt of scientific classification of the “women in the rear” images in “Beanpole” film from anthropological and psychological perspectives – a peasant woman Tatyana Belova and a highly-placed party worker Lyubov Petrovna. An analysis of secondary characters images helps to determine the severity of the consequences of the war, the parallel with the main heroines and adoption of the “military rules” in the post-war months, according to which, Soviet women were in the fiercest competition for men and family happiness.

**Keywords:** Kantemir Balagov, “Beanpole”, contemporary Russian cinema, female image in cinema, female in the rear image, The Eastern Front of World War II, post-war period, anthropology, psychology, psychic trauma, analysis of images

На протяжении последних десяти лет в российский кинопрокат регулярно выходят высокобюджетные блокбастеры, посвященные Великой Отечественной войне и снятые при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации и/или Фонда кино. Задача большинства из них заключается не только в развлечении, но и в воспитании у зрителя чувства гордости за подвиги советской армии. К данной категории следует отнести, например, фильмы «Брестская крепость» (2010) Александра Котта, «Белый тигр» (2012) Карена Шахназарова, «Сталинград» (2013) Федора Бондарчука, «Двадцать восемь панфиловцев» (2016) Кима Дружинина и Андрея Шальопы, а также целую группу эпических кинолент о торжестве советских танков в годы Второй мировой войны – «Танки» (2018) Кима Дружинина, «Несокрушимый» (2018)

М. Кун, К. Явор *Типология образов женщин тыла  
в фильме «Дылда» Кантемира Балагова*

Константина Максимова, «Т-34» (2018) Алексея Сидорова. Характерно, что во всех них педалируется маскулинность; главные герои всегда мужчины. Женским персонажам, если в перечисленных кинокартинах и отводится место, то на второстепенных ролях и, как правило, в качестве объекта для романтической линии отважных протагонистов.

Судьбы же женщин тыла сразу по завершению войны и их сложное отношение к фронтовичкам остаются в современном кинематографе России неизученными [Артамонов, 2019]. «Свежим глотком воздуха на фоне излишне прямолинейного, патриотического кино» [Овсянникова, 2019] представляется подчеркнуто антивоенная драма на тот момент 27-летнего режиссёра Кантемира Балагова «Дылда» (2019). Фильм стал триумфатором на различных фестивалях, прежде всего, обладателем наград конкурсной программы «Особый взгляд» 72-ого Каннского кинофестиваля – приза Международной федерации кинопрессы ФИПРЕССИ и приза за лучшую режиссуру [Долин, 2019; Москвитин, 2019; Портнягина, 2020, с. 504-505]. Более того, авторский фильм о посттравматическом синдроме, снятый без финансовой поддержки государства, был выдвинут от России на соискание премии Американской киноакадемии «Оскар» в номинации «Лучший иностранный фильм» [Pedersen, 2019]. «Дылда» рассказывает о двух молодых, обожженных войной фронтовичках-зенитчицах, возвратившихся в постблокадный Ленинград и надеющихся отстоять право на новую жизнь в послевоенном обществе, по большей части, состоящего из женщин тыла, потерявших за годы сражений своих отцов, мужей, женихов, сыновей. Обращаясь в своей кинокартине к сакральной по сути в современной России теме Великой Отечественной войны, выпускник мастерской Александра Сокурова отчётливо представляет себе адресата своего антимилитаристского высказывания: «Мы делали этот фильм для молодых людей, в первую очередь. Я сам понимал, насколько у меня поверхностные знания о войне, и хотел поделиться тем, что узнал из книг, со своими сверстниками» [Ваганова, Кузнецова, 2019].

Представленные в драме «Дылда» образы женщин тыла отображают в некотором смысле похожую судьбу советских женщин, прошедших годы Великой Отечественной войны восточнее линии фронта. Роль первой, интересующей нас героини, крестьянки Татьяны Беловой, исполняет актриса Алена Кучкова; роль другой, влиятельной партийной работницы Любви Петровны, – Заслуженная артистка Российской Федерации Ксения Кутепова. По сюжету фильма обе героини лишь однажды появляются в общей сцене (сцена визита партийной делегации во главе с Любовью Петровной военного госпиталя в Ленинграде), но друг с другом они незнакомы и в диалог не вступают. Используя описательно-функциональный и сравнительно-сопоставительный методы исследования, авторы данной статьи предпринимают первый научный опыт изучения этих образов женщин тыла с белыми пятнами в биографиях<sup>1</sup>, рассмотренных с перспективы антропологии и психологии. Описательно-функциональный метод позволяет отдельные, значимые для заявленной темы анализа фрагменты сложного аудиовизуального текста кинокартины перевести в лаконичный вербальный текст. В свой черед сравнительно-сопоставительный метод помогает не только выявить общие места и отличительные черты у выбранных образов по четко обозначенным категориям, но и провести параллель с главными героинями фильма – фронтовичками Ией (Виктория Мирошниченко) и Машей (Василиса Перельгина). Статья состоит из трех разделов: «Имя и отчество, внешний вид, одежда», «Характер, любовь, дети», «Травма, война, мирная жизнь». Результаты анализа будут подвергнуты типологии. Оригинальность работы, во-первых, как уже было упомянуто выше, заключается в первом подобного рода исследовании фильма «Дылда»; во-вторых, в самих составителях типологии, представителях молодого поколения, для которых российская драма про женщин стала откровением о войне и послевоенном времени. Авторами статьи выступили молодые слависты Ягеллонского университета (Краков, Польша), ровесники Кантемира Балагова и, следовательно, главные адресаты его второй полнометражной кинокартины.

<sup>1</sup> Что с героинями фильма происходило до и во время войны – доподлинно неизвестно.

### **Имя и отчество, внешний вид, одежда**

Имя жены парализованного снайпера-героя Степана Белова (Константин Балакирев), вероятно, происходит от греческого слова «tattō», обозначающего «устанавливать, определять, назначать» [Петровский, 2000, с. 264]. Татьяне около 30 лет, но точный возраст женщины установить непросто, поскольку ее внешность поддалась разрушительному воздействию военного времени. Героиня будто лишена витальной энергии, что проявляется в ее замедленных движениях, скованной походке, смертельно уставшем голосе. На нездоровом лице женщины застыли неуверенность и тревога. Изредка на нем мелькает кривая улыбка, напоминающая болезненный спазм. Натруженные руки крестьянки с забившейся грязью под ногтями указывают на изнурительную физическую работу. Свои волосы Татьяна скрывает под платком; снять его она решается только во время интимного прощания с мужем. В ее гардеробе находится место лишь полинявшим оттенкам зеленого, серого и коричневого цветов. Старая, поношенная одежда героини свидетельствует о бедности, вызванной войной и ее последствиями. Жизнь в тылу приучила Татьяну к ограничению своих потребностей до минимума. Одета она многослойно: потертая фуфайка, кофта, свитер, длинная юбка, большие сапоги, широкий шарф и рукавицы. Все предметы ее гардероба исполняют исключительно практические функции – защищают от холода. Отсутствие украшений и следов косметики исключают какие-либо намеки на индивидуальный, женский стиль. Тем самым, невзрачная одежда Татьяны сливается с небогатым на разнообразие красок постблокадным Ленинградом, в который она приехала из провинции.

Имя второй героини фильма, Любовь Петровна, представляет собой заимствование из старославянского языка, что в свою очередь является калькой с греческого имени Charis («любовь») [там же, с. 180]. Отчество привилегированной дамы также имеет греческие корни – Петр переводится как «скала» или «каменная глыба» [там же, с. 225-226]. Внешний вид ухоженной женщины около 50 лет резко контрастирует с окружающей ее послевоенной бедностью. У рыжеволосой дамы модная прическа, тонко выщипанные брови, внимательные глаза из-под подкрашенных тушью ресниц, доброжелательная улыбка, обведенных красной помадой губ, спокойный, слегка надтреснутый голос, гордая, подчиненная железной дисциплине осанка, подчеркнута женская походка и безукоризненные манеры. Элегантный, тщательно подобранный гардероб Любви Петровны, раскрывает ее не только как женщину с безупречным вкусом, но и как актрису, мастерски умеющую манипулировать публикой. В стенах военного госпиталя парработница появляется в продуманно скромном дамском костюме – темно-зеленые жакет и юбка. Косметика использована умеренно; украшения (например, сережки) предусмотрительно отсутствуют. Сдержанная роскошь одежды подчеркивает ее высокий социальный статус, но вместе с тем на короткий срок помогает сократить дистанцию с ранеными и работниками госпиталя. В семейном кругу гардероб женщины демонстрирует большую утонченность; косметика использована интенсивнее. Здесь она заботится об удержании внимания со стороны мужа (Денис Козинец) и сына (Игорь Широков). За скромным обеденным столом героиня показывается в аккуратном серо-зеленом костюме (жакет и юбка) с элементами декора. Ее будничную одежду дополняют миниатюрные изумрудные серьги и такого же цвета брошь; на левом запястье красуются дамские часы. Изысканность гардероба дополняет образ опытной светской дамы, имеющей скорее отношение к аристократическому, дореволюционному Санкт-Петербургу, чем к разрушенному, послевоенному Ленинграду. Вероятно, на дворянское происхождение героини намекают сами авторы фильма, наделив ее столь знаковыми именем и отчеством. Они идентичны имени и отчеству звезды советского кинематографа Любви Петровны Орловой [Степанов, 2019]. Дворянское прошлое не помешало Орловой стать главной киноактрисой своей эпохи; аристократичный внешний вид и безупречные манеры, похоже, не помешали и персонажу из фильма «Дылда» достигнуть высокого партийного поста.

### **Характер, любовь, дети**

С одной стороны, характер Татьяны находит свое отражение в преданности мужу и бессилии, связанном с его прикованностью к кровати, и, как следствие, противоречит приведенному выше значению имени героини. С другой, – после ухода супруга на фронт, именно этой уступчивой женщине предстояло стать главой семьи, ее единственным кормильцем. Потеря мужа-пассионария (с фронта пришла похоронка) выбила у Татьяны почву из-под ног, окончательно заставила ее выйти из привычной для нее роли послушной жены. Исходя из чего, готовность крестьянки справиться с военными и послевоенными трудностями указывает на амбивалентность ее натуры. Идя в конце 1945 года на встречу с «воскресшим» Степаном, в смерти которого она была уверена, вместо радости Татьяна испытывает заметное напряжение. Похоже, что героине было легче принять весть о смерти мужа на фронте, чем стать свидетельницей его беспомощного состояния. Несмотря на то, что решение покончить с собой Степан принял самостоятельно, Татьяна со своим покорным согласием становится соучастницей преступления. Соглашаясь на добровольный уход мужа из жизни и принимая участие в организации запрещенной эвтаназии, она проявляет милосердие, поскольку тем самым хочет прекратить затянувшиеся страдания любимого человека [Piskozub, 2019]. Решение женщины подчиниться желанию мужа не находит одобрения у фронтовички Ии, для которой истинной радостью стало присутствие при встрече Степана с нашедшейся женой. Эвтаназия определенно не тот исход, ожидаемый контуженной медсестрой от чудесного воссоединения супругов. Ответственность за своих детей в военное время была для Татьяны приоритетным, представляла и по-прежнему представляет смысл ее жизни. Война принудила ее стать свидетельницей смерти единственного сына. Это горе убило в ней какую-то часть женской души. На соучастие в убийстве мужа, в не последнюю очередь, героиня решается ради будущего своих дочерей.

Партработница Любовь Петровна отличается сдержанностью, умением в любой ситуации «держать лицо». Эту женщину, по крайней мере внешне, трудно привести в замешательство, вызвать ее гнев. Тем самым, загадочная непроницаемость дамы входит в резонанс со значением ее отчества. Приветливая улыбка – одно из ее универсальных оружий. С ней героиня может как поздороваться с неожиданно прибывшей подругой сына, так и прогнать непрошенную гостью. Действия дамы рациональны. Ей присуще стремление к порядку и размеренному ритму жизни [Москвитин, 2019; Мариевская, 2020, с. 51]. Независимо от того, находится ли она в качестве представителя партии в госпитале или обедает в семейном кругу, дама всюду пытается держать все под своим контролем. Несмотря на свою внешнюю отстраненность и склонность к самолюбанию, эмпатия для героини не обнаруживается чем-то чуждым. Пребывающих на лечении ветеранов партработница навещает, с каждым здороваются, произносит проникновенную речь и преподносит «скромные подарки» из чистых побуждений, а к искалеченной войной, язвительной Маше, непризнанной невесте сына, дама способна испытать даже что-то вроде симпатии [Карцев, 2019, с. 188-189; Мариевская, 2020, с. 51]. Волевой характер позволяет ей занимать руководящие посты как на работе, так и дома. Любые попытки оспаривания ее авторитета обречены на провал; своих противников она не щадит. Замужество Любви Петровны, словно вступая в противоборство со значением ее имени, едва ли основано на взаимной любви. Брак с влиятельным партийным функционером, привыкшим ей подчиняться и не имеющим права голоса в ключевом женском разговоре, привнес в ее жизнь видимость успеха и ряд привилегий [Fagerholm, 2020]. В действительности в женской доле Любви Петровны, как и в случае с ее собеседницей, фронтовичкой Машей, «просачивается все та же пустота и обреченность» [Карцев, 2019, с. 189]. Просторный загородный дом с прислугой, породистой собакой, главенствующим в нем порядком и тишиной, а также редкий в послевоенном Советском Союзе пример полноценной семьи, кардинально не влияет на «незавидный статус женщины в любом доме» [там же]. Судьба героини всецело зависит от мужа, от его к ней благосклонности. Самостоятельно столь значимых карьерных высот в патриархальном обществе она вряд ли бы добилась. Массовое возвращение молодых фронтовичек, таких как бойкая Маша, стремящихся

оторвать у послевоенной жизни самый жирный кусок, означает для зрелой дамы как угрозу потери власти над сыном-подростком, так и возможность ухода мужа-функционера к другой, более юной женщине. Любовь Петровна всерьез беспокоится о кротком, но изнеженном Саше, привыкшем всегда получать желаемое. Как воспитатель, она пытается отгородить его от фатальных ошибок, заставить перестать думать исключительно о себе. Героиня не готова без боя отпустить сына из своей зоны влияния. В поединке двух женщин, Любви Петровны и Маши, за власть над простодушно-доверчивым, нескладным подростком, опытная дама одерживает безоговорочную победу, но своим поступком едва ли добивается любви и благодарности со стороны публично униженного сына.

### **Травма, война, мирная жизнь**

Если физически Татьяна еще выглядит здоровой, то ее психика основательно искалечена войной. Налицо наличие психической травмы. Данное понятие «определяется как глубоко индивидуальная реакция на какое-то, как правило, трагическое или чрезвычайно значимое для личности событие, вызывающее чрезмерное психическое напряжение и последующие негативные переживания, которые не могут быть преодолены самостоятельно и вызывают устойчивые изменения состояния и поведения» [Решетников, 2014, с. 48]. Человеческие страдания и смерть стали для Татьяны настолько будничным явлением, что перестали вызывать сильные эмоции [Grylak, 2019]. Она как будто пребывает в ступоре, из которого не в силах выбраться. Героиня с отсутствующим взглядом наблюдает за бросившимся под трамвай пленным немцем и с одинаковой интонацией в голосе перечисляет нашедшемуся Степану, какой ребенок остался жив, а какой погиб [Ehrlich, 2019]. Во время войны женщина лишилась многого – сгорел дом, пришлось похоронить сына, смириться с гибелью супруга на фронте, пережить эвакуацию. Жизнь героини в послевоенные месяцы не изменилась к лучшему. Бытовые условия продолжают оставаться убогими и заставляют ее семью жить в бедности. Вместе с победой в войне не приходит облегчение. Единственное, что может подарить молодой женщине и ее дочерям надежду на менее трагичное будущее – это окончательное прощание со Степаном, обременительным грузом отгремевшей войны. Для обретения этого шанса, покорной Татьяне необходимо совершить несвойственный для себя поступок – женскую эмансипацию (освобождение от парализованного мужа), – чтобы затем предпринять попытку возврата к привычной роли вдовой жены другого мужчины, нового кормильца семьи.

На отчаянные попытки молодой фронтовички Маши всячески задеть надменную хозяйку особняка, Любовь Петровна парирует следующими словами: «Думаешь, мы с тобой разные? Ты ведь не знаешь через что мы прошли» (1:59:47–1:59:57). Действительно, так ли уж сильно обе героини друг от друга отличаются? Безусловно, жизнь в тылу оставила на даме свой след, но благодаря принадлежности к высшим партийным кругам она прошла для нее в гораздо более благоприятных условиях, чем на передовой для молодой фронтовички. Военные события, безусловно, оказали влияние на ее психику, но их последствия не настолько губительны, как для Маши. Впрочем, данные предположения не исключают того, что биографию партработницы глубокие психические травмы полностью обошли стороной. Предполагаемое дворянское происхождение Любви Петровны в советском государстве смотрится тягостным шлейфом, от которого она еще в молодости должна была как можно быстрее избавиться путем обмана, жертв, предательств и забвения. Брак с видным партийным функционером, по-видимому, зиждится на взаимовыгодных условиях (муж получает красавицу-жену и отличные исходные данные для дальнейшего продвижения по карьерной лестнице; жена за его спиной находит укрытие от многих бед и даже возможность для карьерного роста), но вопреки своему видимому благополучию в действительности непрочен. Статус высокопоставленной замужней женщины может быть ею легко утерян. Тревожный период «Большого террора» пережит и война закончилась, но кто знает, что ожидает семью Любви Петровны завтра. Никто не может дать им, «людям системы» [Москвитин, 2019], гарантий того, что они смогут еще много лет прожить в столь комфортных условиях, и в один миг не подвергнутся

М. Кун, К. Явор *Типология образов женщин тыла  
в фильме «Дылда» Кантемира Балагова*

уничтожению и забвению. Исходя из чего, прошлое Любови Петровны, предположительно, «неблаговидное» и о нем не следует вспоминать, настоящее зыбкое, а будущее пугающе неизвестное. В конечном счете, привилегированная дама и по своему характеру, и чисто внешне не существенно отличается от рыжеволосой фронтовички; собственно она и есть та злая, эгоистичная, бескомпромиссная, травмированная Маша, только спустя лет 30. За свои достижения к концу 1945 – началу 1946 годов Любови Петровне определенно пришлось заплатить высокую цену и продолжать неустанно бороться. Передышку в этой изнурительной борьбе, неизменно связанной с ослаблением контроля над собственной семьей, она себе позволить не может, поскольку последствия могут для нее оказаться необратимыми. Со временем ее нрав приобрел видимое спокойствие, а присущие Маше цвета (красный, охра и зеленый), утратив мятежную яркость (волосы и платье фронтовички), приняли надменно-холодную интенсивность<sup>2</sup>. Темно-зеленый, благодаря обретению дома и семьи, стал преобладать над несущим гибель бордовым, но полностью он из ее цветовой гаммы не исчез. Ощущение схожести и невозможность сосуществования под одной крышей, в том числе послужили для дамы одним из стимулов к прямолинейному разговору и выставлению фронтовички за пределы планомерно выстраиваемого ею «абсолютно вакуумного пространства» [там же] загородного убежища.

### Подведение итогов

Итак, перейдем к типологии. Второстепенные героини фильма «Дылда», Татьяна Белова и Любовь Петровна, представляют собой два диаметрально противоположных послевоенных социальных слоя: крестьянство и партийное руководство. Татьяна – молодая женщина, отличающаяся кротким нравом, неуверенностью в себе и безропотным подчинением мужу. Любовь Петровна – опытная дама, умеющая управлять окружающими, а дома держать все под своим контролем, но из-за патриархальных устоев в советском обществе за пределами семейного круга полностью зависящая от благосклонности мужа-функционера. У одной во время войны отпечаталось во внешнем виде (смертельная усталость, лицо-маска, отсутствие косметики) и гардеробе (лишенная индивидуальности, потертая, бедная одежда); на другую оно как будто бы не оказало значительного воздействия (модная прическа, умелое использование косметики, женская походка, элегантный гардероб). Крестьянке Татьяне в военное и послевоенное время, особенно обнаружив себя в статусе матери-одиночки, пришлось взвалить на свои плечи тяжелую ношу единственного кормильца семьи. Парработнице Любови Петровне столь высокой ответственности за судьбу своих близких удалось избежать, но обязательство за сохранение домашнего очага она не собирается никому делегировать. Любимый муж Татьяны стал жертвой войны, причем ей пришлось с ним проститься дважды: первый раз получив похоронку еще в период войны, второй, – при личной встрече в ленинградском госпитале на излете 1945 года. В отличие от нее, Любовь Петровна может похвастаться редким в послевоенные месяцы достижением – полноценной семьей. Обе героини проявляют заботу о своих детях; ради них они готовы совершить неблагоприятные поступки (публичное унижение сына и выставление его невесты за пределы дома; соучастие в организации эвтаназии мужа). Безусловно, война не могла пройти бесследно для психики обеих представительниц тыла. Однако именно Татьяну она сделала эмоциональным инвалидом, развившего в себе иммунитет к будничному присутствию смерти. Представляется аксиоматичным, что уровень жизни крестьянки в первые послевоенные месяцы заметно не улучшился. Ей, как и раньше, приходится выживать, самостоятельно заботиться о детях и рассчитывать на собственные силы. К концу 1945 – началу 1946 годов примерно одинаковым остался и образ жизни номенклатурной дамы. В сравнении с окружающей послевоенной бедностью ее жизненный уклад смотрится роскошным, но его фундамент в реальности непрочен.

<sup>2</sup> Визуальным подтверждением этого суждения следует рассматривать оконные занавески в гостиной особняка. Окна украшены гардинами бордового и темно-зеленых цветов. Иным подтверждением является внешний вид Любови Петровны. Темно-зеленый гардероб дамы дополняют накрашенные красной помадой губы и рыжие волосы.

По своим характеристикам пережившие войну женщины представляют собой две полярные оппозиции, в некоторой степени воспроизводящие пару главных героинь фильма Ию и Машу (в случае с Любовью Петровной и Машей наличествует и визуальное сходство). Татьяна в своей немногословности, робости, нерешительности имеет много общего с Ией; волевая Любовь Петровна, в том числе и на уровне значимости присутствия красного (цвет смерти, войны, травмы) и зеленого цветов (цвет жизни, плодородия, надежды) в ее повседневности, является даже своего рода «двойником» предприимчивой Маши, только ставшей лет на 30 старше [Домбровская, 2019; Fagerholm, 2020]. Примечательно, что как раз героини, обладающие схожим набором качеств, вступают – косвенно (Татьяна и Ия) или открыто (Любовь Петровна и Маша) – в конфликт из-за мужчин (Степан и Саша). Если двум молодым фронтовичкам в постблокадном Ленинграде предстоит заново научиться жить и постараться найти свое место в послевоенной эпохе, то женщинам тыла (одной еще молодой, а другой зрелой, уже выходящей из репродуктивного возраста) предстоит научиться вести войну за мужчин. С «окончательной смертью» мужа Татьяне выпадает шанс вновь выйти замуж и благодаря этому снова оказаться за спиной мужчины. Любви Петровне после завершения Великой Отечественной войны необходимо не только отбиваться от «сомнительных» невест единственного сына, но и предотвращать возможные любовные увлечения мужа. С фронта возвращаются множество молодых фронтовичек, мечтающих о семейном счастье и готовых ради него пойти на различного рода ухищрения. Тылу, и без того преимущественно состоящему из одиноких женщин, отныне придется конкурировать не только друг с другом, но и с принесшими с собой военные правила фронтовичками. Теперь женщинам тыла следует приспособиться к «новым военным условиям», согласно которым самым ценным трофеем считается здоровый мужчина, а самой выдающейся победой – его удержание. Именно такой ровесникам режиссёра Кантемира Балагова видится типология женщин тыла в фильме «Дылда».

***За предоставление режиссёрской версии сценария авторы статьи выражают  
благодарность продюсеру фильма Александру Роднянскому.***

#### **ФИЛЬМОГРАФИЯ**

1. Брестская крепость (2010, реж. А. Котт, Россия/Белоруссия), игр.
2. Белый тигр (2012, реж. К. Шахназаров, Россия), игр.
3. Сталинград (2013, реж. Ф. Бондарчук, Россия), игр.
4. Двадцать восемь панфиловцев (2016, реж. К. Дружинин/А. Шальопа, Россия), игр.
5. Танки (2018, реж. К. Дружинин, Россия), игр.
6. Несокрушимый (2018, реж. К. Максимов, Россия), игр.
7. Т-34 (2018, реж. А. Сидоров, Россия), игр.
8. Дылда (2019, реж. К. Балагов, Россия), игр.

#### **ИСТОЧНИКИ**

1. Артамонов А. Кантемир Балагов: «Надо взять зрителя за шкуру и не отпускать его» // Сеанс, 24.06.2019. URL: <https://seance.ru/articles/dylda-balagov-interview/> (дата обращения: 15.10.2020).
2. Ваганова Л., Кузнецова Е. «Мы живем в патриархальной стране». Режиссёр Кантемир Балагов – о «Дылде», феминизме, Ленинграде и эликсире бессмертия // фонтанка.ру, 24.06.2019. URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/8369/> (дата обращения: 16.10.2020).
3. Долин А. «Мы не имеем права показывать своих героев слабыми, мы должны уважать их личность». Режиссёр Кантемир Балагов – о фильме «Дылда», дважды награжденном в Каннах // Meduza, 19.06.2019. URL: <https://meduza.io/feature/2019/06/19/my-ne-imeem-prava-pokazyvat-svoih-geroev-slabymi-my-dolzny-uvazhat-ih-lichnost> (дата обращения: 17.10.2020).
4. Домбровская И. «Траурное соседство с жизнью» – Кантемир Балагов о своем фильме «Дылда» // rfi, 16.05.2019. URL: <http://www.rfi.fr/ru/kultura/20190516-kantemir-balagov-cheloveku-nuzhen-chelovek> (дата обращения: 17.10.2020).

М. Кун, К. Явор *Типология образов женщин тыла в фильме «Дылда» Кантемира Балагова*

5. Карцев Н. Пустота. «Дылда», режиссёр Кантемир Балагов // Искусство кино. 2019. № 7/8. С. 186-190.
6. Москвитин Е. Кантемир Балагов: «Уверен, что мои амбиции меня когда-нибудь погубят» // Esquire, 20.06.2019. URL: <https://esquire.ru/movies-and-shows/107132-kantemir-balagov-uveren-chto-moi-ambicii-menya-kogda-nibud-pogubyat/#parto> (дата обращения: 15.10.2020).
7. Овсянникова Ю. Кантемир Балагов: «Жизнь уже все придумала за нас» // Ельцин центр, 10.07.2019. URL: <https://yeltsin.ru/news/kantemir-balagov-zhizn-uzhe-vsyo-pridumala-za-nas/> (дата обращения 15.10.2020).
8. Степанов В. Канны-2019: «Дылда» Кантемира Балагова // Сеанс. 16.05.2019. URL: <https://seance.ru/articles/kann-2019-dylda-kantemira-balagova/> (дата обращения: 20.10.2020).
9. Ehrlich D. 'Beanpole' review: A brutal and achingly beautiful drama about post-war trauma – Cannes // IndieWire, May 16 2019. URL: <https://www.indiewire.com/2019/05/beanpole-review-cannes-2019-1202141983/> (дата обращения: 20.10.2020).
10. Fagerholm M. Beanpole // RogerEbert.com. Jan 28 2020. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/beanpole-2020> (дата обращения: 20.10.2020).
11. Grylak P. Wojna nie ma w sobie nic z człowieka. „Wysoka dziewczyna” – recenzja // ARYTMIA. 20.10.2019. URL: <https://arytmia.eu/wysoka-dziewczyna-recenzja/> (дата обращения: 20.10.2020).
12. Pedersen E. Oscars: Academy releases shortlists for nine categories including Documentary, International Film, VFX, Song, Score & Shorts // DEADLINE, Dec 16 2019. URL: <https://deadline.com/2019/12/oscars-academy-shortlists-documentary-features-visual-effects-1202810920/> (дата обращения: 18.10.2020).
13. Piskozub P. Wysoka dziewczyna – recenzja filmu [Nowe Horyzonty 2019] // на ЕКРАНИЕ. 11.10.2019. URL: <https://naekranie.pl/recenzje/wysoka-dziewczyna-recenzja-filmu-nowe-horyzonty-2019> (дата обращения: 20.10.2020).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мариевская Н.Е. Российский кинематограф: скромное обаяние пустого персонажа? // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12. №1 (43). С. 45-60.
2. Петровский Н.А. Словарь русских личных имен: Более 3000 единиц. – 6-е изд., стереотип. – Москва: Русские словари, Астрель, 2000.
3. Портнягина М.Д. Память о Второй мировой войне в России и Германии // Война и мир в отечественной и мировой истории: матер. междунар. науч. конф.: в 2 т. Т. 1. / Под ред. В.М. Доброштан, С.И. Бугашева, А.С. Минина, Т.В. Рабуш. – Санкт-Петербург: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2020. – С. 501-510.
4. Решетников М.М. Психическая травма в психогенезе неврозов // Российский психотерапевтический журнал, 2014, № 1 (7). – С. 48-56.

#### SOURCES

1. Artamonov A. *Kantemir Balagov: “Nado vzjat’ zritel’ya za shkirku i ne otpuskat’ ego”* [Kantemir Balagov: “We must take the viewer by the scruff of the neck and not let him go”] [Electronic resource] *Seans* [Seance] URL: <https://seance.ru/articles/dylda-balagov-interview/> (access data: 15.10.2020).
2. Dolin A. *“My ne imeem prava pokazyvat’ svoih geroev slabymi, my dolzhny uvazhat’ ih lichnost”*. *Rezhisser Kantemir Balagov – o fil’me “Dylda”, dvazhdy nagrazhdenom v Kannah* [“We have no right to show our heroes as weak, we must respect their personality.” Director Kantemir Balagov on the film “Beanpole”, twice awarded in Cannes] [Electronic resource] *Meduza* URL: <https://meduza.io/feature/2019/06/19/my-ne-imeem-prava-pokazyvat-svoih-geroev-slabymi-my-dolzhny-uvazhat-ih-lichnost> (access data: 17.10.2020).
3. Dombrowskaya I. *“Traurnoe sosiedstvo s zhizn’yu” – Kantemir Balagov o svoem fil’me “Dylda”* [“Funeral neighborhood with life” – Kantemir Balagov about his film “Beanpole”] [Electronic resource] *rfi* URL: <http://www.rfi.fr/ru/kultura/20190516-kantemir-balagov-cheloveku-nuzhen-chelovek> (access data: 17.10.2020).
4. Ehrlich D. *‘Beanpole’ review: A brutal and achingly beautiful drama about post-war trauma – Cannes* [Electronic resource] *IndieWire* URL: <https://www.indiewire.com/2019/05/beanpole-review-cannes-2019-1202141983/> (access data: 20.10.2020).
5. Fagerholm, M. *Beanpole* [Electronic resource] *RogerEbert.com* URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/beanpole-2020> (access data: 20.10.2020).
6. Grylak P. *Wojna nie ma w sobie nic z człowieka. „Wysoka dziewczyna” – recenzja* [Electronic resource] *ARYTMIA* URL: <https://arytmia.eu/wysoka-dziewczyna-recenzja/> (access data: 20.10.2020).

M. Kuhn, K. Jawor *The typology of female in the rear images  
in "Beanpole" film by Kantemir Balagov*

7. Karcev N. *Pustota*. "Dylida", režisser Kantemir Balagov [Void. "Beanpole" of Kantemir Balagov] In: *Iskusstvo kino* [Film art], 2019, № 7/8. Pp. 186-190.
8. Moskvitin E. *Kantemir Balagov: "Uveren, chto moi ambicii menya kogda-nibud' pogubyat"* [Kantemir Balagov: "I am sure that my ambitions will destroy me someday"] [Electronic resource] *Esquire* URL: <https://esquire.ru/movies-and-shows/107132-kantemir-balagov-uveren-chto-moi-ambicii-menya-kogda-nibud-pogubyat/#parto> (access data: 15.10.2020).
9. Ovsyannikova Yu. *Kantemir Balagov: "Zhizn' uzhe vse pridumala za nas"* [Kantemir Balagov: "Life has already thought of everything for us"] [Electronic resource] *El'cin centr* [Yeltsin Center] URL: <https://yeltsin.ru/news/kantemir-balagov-zhizn-uzhe-vsyo-pridumala-za-nas/> (access data: 15.10.2020).
10. Pedersen E. *Oscars: Academy releases shortlists for nine categories including Documentary, International Film, VFX, Song, Score & Shorts* [Electronic resource] *DEADLINE* URL: <https://deadline.com/2019/12/oscars-academy-shortlists-documentary-features-visual-effects-1202810920/> (access data: 18.10.2020).
11. Piskozub P. *Wysoka dziewczyna – recenzja filmu [Nowe Horyzonty 2019]* [Electronic resource] *na EKRANIE* URL: <https://naekranie.pl/recenzje/wysoka-dziewczyna-recenzja-filmu-nowe-horyzonty-2019> (access data: 20.10.2020).
12. Stepanov V. *Kanny-2019: "Dylida" Kantemira Balagova* [Cannes-2019: "Beanpole" of Kantemir Balagov] [Electronic resource] *Seans* [Seance] URL: <https://seance.ru/articles/kann-2019-dylida-kantemira-balagova/> (access data: 20.10.2020).
13. Vaganova L., Kuznecova, E. *"My zhivem v patriarhal'noj strane". Rezhisser Kantemir Balagov – o "Dylde", feminizme, Leningrade i eliksire bessmertiya* ["We live in a patriarchal country." Director Kantemir Balagov about "Beanpole", feminism, Leningrad and the elixir of immortality] [Electronic resource] *fontanka.ru* URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/8369/> (access data: 16.10.2020).

#### REFERENCES

1. Marievskaya, N.E. *Rossijskij kinematograf: skromnoe obyanie pustogo personazha?* [Russian cinema: a modest charm of an hollow character?] In: *Vestnik VGIK* [Bulletin VGIK], 2020, Vol. 12, #1 (43). Pp. 45-60.
2. Petrovskij, N.A. *Slovar' russkih lichnyh imen: Bolee 3000 edinic* [Dictionary of Russian personal names: More than 3000 units], Moscow, Russkie slovari, Astrel', 2000.
3. Portnyagina, M.D. *Pamyat' o Vtoroj mirovoj vojne v Rossii i Germanii* [The memory of the Second World War in Russia and Germany] In: *Vojna i mir v otechestvennoj i mirovoj istorii: mater. mezhdunar. nauch. konf.: v 2 t. T. 1.* [War and peace in Russian and World History: Proceedings of the international scientific conference: in 2 volumes. Vol. 1.]. Sankt-Petersburg, FGBOUVO "SPbGUPTD", 2020. Pp. 501-510.
4. Reshetnikov, M.M. *Psihicheskaya travma v psihogeneze nevrozov* [Psychic trauma in psychogenesis of neuroses] In: *Rossijskij psihoterapevticheskij zhurnal* [Russian psychotherapeutic journal], 2014, #1 (7). Pp. 48-56.

*В.В. Плужник*

*магистр культурологии,*

*специалист по учебно-методической работе факультета культурологии РГГУ*

[pluviktoriya@yandex.ru](mailto:pluviktoriya@yandex.ru)

## ГОЛОС, ТЕКСТ И ИЗОБРАЖЕНИЕ В ПОЗДНЕСОВЕТСКОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО: ФИЛЬМ МИХАИЛА РОММА «И ВСЁ-ТАКИ Я ВЕРЮ...»

Предметом статьи являются позднесоветские культурные логики, проявляющиеся через медиальную специфику фильма. На материале документальной кинокартины «И всё-таки я верю...» Михаила Ромма (1974) ставится вопрос о том, в каких отношениях находятся между собой голос, текст и изображение и какие культурно-антропологические режимы они предлагают зрителю. Одним из ключевых понятий для анализа фильма и определения данных режимов является понятие интермедиальности. Применительно к советской культуре выделяются, с опорой на существующие исследования, две основные стратегии интермедиальности в советских художественных практиках, через которые затем анализируется фильм Ромма. Особое значение для работы имеет категория (медиатизированного) голоса, его место в советской культуре, а также более конкретно – голос Михаила Ромма и те интермедиальные трансформации, которые он претерпевает в рассматриваемом фильме. Отношения между голосом, текстом и изображением в позднесоветском документальном кино не только демонстрируют интересные художественные стратегии, но позволяют также проблематизировать позицию советского субъекта.

**Ключевые слова:** интермедиальность, голос, позднесоветская культура, документальное кино, антропологические режимы

The subject of the article is the late Soviet cultural logics manifested through the medial specifics of the film. Based on the material of the documentary film "And Still I Believe..." by Mikhail Romm (1974), the question is raised about the relationship between voice, text and image, and cultural and anthropological modes they offer the viewer. One of the key concepts for analyzing the film and determining these modes is the concept of intermediality. In relation to Soviet culture, two main strategies of intermediality in Soviet art practices are identified, based on existing research, through which Romm's film is then analyzed. Of particular importance to the work is the category of the (mediatized) voice, its place in Soviet culture, and more specifically, Mikhail Romm's voice and the intermedial transformations that it undergoes in the film. The relationship between voice, text, and image in late Soviet documentary films demonstrates interesting artistic strategies and allows us to problematize the position of the Soviet subject.

**Keywords:** intermediality, voice, Late Soviet culture, documentary film, anthropological modes

### Введение

Кино «семидесятых» является проблемным объектом для культурологического исследования. Оно сложно укладывается в единую культурную систему, противостоит представлению об «эпохе» как о некоей целостности, ускользает от идеологической и идейной ясности, как в случае с кинематографом «большого стиля», оттепельным кино и даже перестроечным. Но вместе с этим оно позволяет находить в позднесоветской культуре зоны «странного» и ставить новые вопросы, в том числе вопросы о том, что происходило в это время со структурами опыта «советского».

Одним из таких интересных и необычных культурных объектов позднесоветского времени можно считать документальный фильм Михаила Ромма «И всё-таки я верю...», вышедший на экраны в 1974 году. Работа над фильмом начала вестись после выхода предыдущей работы Ромма, «Обыкновенного фашизма», во второй половине 1960-х годов. На этот раз в зоне интереса Ромма был современный ему мир, каким он сложился к 1968 году. Закончить фильм Ромм не успел

© Плужник В.В., 2021

<sup>1</sup> Первоначальное название фильма – «Мир-68», затем оно сменилось на «Мир сегодня». Название «И всё-таки я верю...» появилось в финальной версии фильма и представляет собой фразу из закадрового комментария Ромма к «Обыкновенному фашизму». Данные слова звучат также и в этом фильме.

(режиссёр умер в 1971 году), и доделывали картину его коллеги и ученики – Марлен Хуциев, Элем Климов и Герман Лавров.

Фильм Ромма интересен тем, как в нём сталкиваются разные культурные логики «советского», выраженные через медиа и проявляющиеся в практиках слушания, зрения, чтения, предлагаемых фильмом. Наш основной вопрос заключается в том, какие режимы интермедальности конструируются в этом фильме, как они соотносятся с прежними, более ранними стратегиями восприятия, и как они проблематизируют фигуру зрителя, читателя, слушателя в контексте позднесоветской культуры.

Медиаальная специфика фильма имеет для нас первостепенное значение. Мы исходим из тезиса о том, что субъект советского опыта был сформирован, преимущественно, посредством медиа – через восприятие фильмов, фотографий, плакатов, радио, а также – медиатизированных тел и голосов, практик зрения, стратегий поведения, модальностей высказываний, отношения к пространству и времени, к публичному и частному, к государственному, национальному, к «норме». Эти и другие категории советского опыта уже проблематизированы на материале советских фильмов и других художественных практик 1930–1950-х годов – времени, представляющего собой концентрированную форму «советского», тот культурный порядок, который лёг в основу конструкции «советского человека»<sup>2</sup>. Однако позднесоветский период оказывается более сложным в плане фиксации этого опыта, а также тех изменений, которые происходили в культуре и конструировании/репрезентации этого культурного опыта посредством медиа.

### **Стратегии интермедальности в советской культуре**

Для проблематизации отношений между голосом, текстом и изображением в позднесоветской культуре важно обозначить культурно-исторические и медиаальные контексты, в которых формировался советский зритель, читатель и слушатель. В этом смысле особый интерес представляют те исследования советских медиа, в которых используется интермедиаальная оптика анализа культурных текстов.

Под интермедиаальностью в данной статье мы понимаем две формы отношений между медиумами. Во-первых, это «интермедиаальная отсылка» (intermedial references), которую в качестве одной из субкатегорий интермедиаальности вводит немецкая исследовательница Ирина Раевки [Rajewsky, 2005]. Этим понятием она обозначает такие ситуации, когда в медиатексте присутствуют отсылки к элементам или структурам другого медиума – например, «фильмическое» в литературе или «живописное» в фильме. Во-вторых, это ситуации репрезентации одного медиума в другом, о которых пишет Дж. Шрөтер [Schröter, 2011]. Он отмечает, что не каждый факт появления одного медиума в другом можно отнести к интермедиаальной репрезентации – например, присутствия слова «живопись» в книге или присутствия картины в фильме недостаточно для того, чтобы говорить об интермедиаальных отношениях. Они возникают скорее благодаря напряжению между одним и другим медиумом и связаны с характеристиками их восприятия. Репрезентируемый медиум должен становиться «остранённым», восприниматься иным образом, подчеркивать свою медиаальность или трансформировать её за счет медиаальных возможностей другого медиума. В обеих концепциях отсылка к другому медиуму должна каким-то образом апеллировать к структурным компонентам или медиаальным характеристикам медиума. Зачастую это означает, что оказываются проблематизированными не только семиотические элементы репрезентации, но сами практики восприятия – способы видения (чтения, слушания), которые задействуются в ситуации репрезентации одного медиума в другом.

В исследованиях советской культуры понятие интермедиаальности практически не артикулируется, но в некоторых работах можно обнаружить его латентное присутствие в качестве исследовательской оптики. Чаще всего авторы этих исследований обращаются к художественным

<sup>2</sup> По мнению А. Юрчака, именно в 1930-1950-е гг. выработывались ключевые для советской культуры смыслы и практики [Юрчак, 2014].

В.В. Плужник *Голос, текст и изображение в позднесоветском документальном кино: фильм Михаила Ромма «И всё-таки я верю...»*

практикам 1920–1930-х годов, на материале которых хорошо видна взаимосвязь между экспериментами с медиа и выстраиванием нового чувственного и культурного порядка. Опираясь на эти исследования, мы дополняем обозначенное выше определение интермедиальности более конкретными, культурно-историческими чертами. Так, можно отметить две основные стратегии интермедиальных отношений, характерных для советской культуры 1920–1930-х годов. Очень грубо их можно соотнести с двумя основными художественными направлениями этого времени – авангардом и социалистическим реализмом<sup>3</sup>.

Первая стратегия ориентирована на подчеркивание границ медиума и проговаривание его выразительной, медиальной специфики. О художественных практиках такого типа писали Ю. Мурашов [Мурашов, 2005] на примере поэзии В. Маяковского, О. Булгакова [Булгакова, 2010; Булгакова 2013] в контексте экспериментов со звуком и изображением в раннем советском кино, а также другие авторы. Опираясь на эти исследования, можно сказать, что такой способ работы с медиальностью создает более дистанцированную и критическую позицию, позволяет видеть отдельные элементы, структуры, из которых складывается медиум. Отношения между разными медиумами выстраиваются здесь не как отношения перевода или дополнения, а как система интермедиальных отсылок, через которые на языке одного медиума «говорит» другой медиум. При этом различия между средствами выражения не стираются, но, наоборот, подчеркиваются, делаются видимыми: «при замене буквы звуком или картинкой зритель-слушатель-читатель постоянно должен был ощущать границы и момент сдвига» [Булгакова, 2013, с. 186].

В соцреалистической стратегии обнаруживается, напротив, стремление к стиранию различий между медиумами и установлению общего пространства переводимости между разными средствами выражения и каналами восприятия. Это подмечает, например, О. Булгакова при анализе фильма «Три песни о Ленине» (1934, реж. Дзига Вертов): «Медиум, то есть актуализированные в фильме медиа (радио, пластинка, письмо, книга, газета), стали прозрачными и имитировали природные чувства, которые могли вступать друг с другом в свободный обмен; ассоциации, вызываемые звуком или запахом, тянули за собой картину. “Три песни” внушали совершенную переводимость всех приведенных средств (технических чувств) друг в друга, и семантические зазоры, неизбежные при таких смещениях, игнорировались или подавлялись» [Булгакова, 2013, с. 196].

Возможность такой переводимости основывалась на постоянной референции к «советскому» как совокупности семиотических знаков и характеристик антропологического опыта. Так, например, централизация, иерархичность, унифицированность и другие категории опыта 1930-х годов, выраженные с помощью разных медиумов, позволяют взаимозаменять визуальные и аудиальные элементы. Формируются не только аудиальные (например, голосовые), визуальные (идеологическое зрение) и телесные нормы, но и интермедиальные модальности, в которых они транслируются и воспринимаются в фильмах, на радио, в газетах или литературных текстах. К ним можно отнести визуальные каноны обозначения слушания, каноны устного прочитывания печатного текста или интермедиальные контексты восприятия того или иного медиума, создающие устойчивые связки между зрением, слушанием, осязанием и т.д. В контексте советской культуры этот тип интермедиальных отношений был ориентирован на создание конвенциональных культурных форм и практик, значений и смыслов, которые могут быть определены как «советские».

Одним из тех мест, где интермедиальные режимы продолжали воспроизводиться в прежних идеологических и чувственных формах, было позднесоветское документальное (теле)кино. Речь идет, безусловно, не обо всех документальных фильмах, которые были весьма разнообразны по темам, жанрам и художественным приемам, а о тех, где с большим упором транслировались идеи

<sup>3</sup> Деление на «авангард» и «соцреализм» является здесь осознанным упрощением, используемым для того, чтобы обобщить концепции других исследователей. Если бы мы описывали более подробно сами художественные практики этого времени, то потребовалась бы более нюансированная картина художественных подходов и концептуальных моделей, располагающихся между «авангардом» и «соцреализмом». Кроме того, сама эта дихотомия может быть поставлена под вопрос.

«государственности», патриотизма, мобилизации. К ним относятся фильмы производственной тематики, историко-военные документальные драмы, а также многочисленные телевизионные репортажи. Квинтэссенцией чувственно-идеологических режимов стали репортажи с парадов, посвященных важным государственным праздникам, где музыка, изображение, тело и голос дополняли и взаимозаменяли друг друга и формировали особого, мобилизованного зрителя. Фильмы, воспроизводящие такие интермедийные режимы, были одним из условий аудиовизуального восприятия в позднесоветский период и являются важным контекстом для анализа фильма «И всё-таки я верю...».

### **Голос в советской культуре: основные характеристики**

Проводя анализ интермедийных режимов в фильме «И всё-таки я верю...», мы будем отталкиваться от медиума голоса<sup>4</sup>. Проблематика голоса как важного элемента трансляции смыслов возникает и непосредственно артикулируется в фильме «И всё-таки я верю...». Во второй части фильма отсутствует закадровый комментарий Ромма – он не успел до конца смонтировать и озвучить эти кадры. Отсутствие голоса Ромма становится не только технической и художественной проблемой для тех, кто дорабатывал картину, но и вопросом того, как сохранить смысловую модальность роммовского комментария, хорошо знакомого по «Обыкновенному фашизму».

Закадровый комментарий в советском кино тесно связан с практикой радиовещания<sup>5</sup>. Часто радиодикторы становились комментаторами кинофильмов, и требования к их голосам во многом совпадали. С 1930-х годов на радио была установлена норма звучания, в соответствии с которой все голоса радиодикторов должны стремиться к единому стандарту произношения. Наследуя нормам радиовещания, закадровый комментарий предполагал отсутствие этнических, диалектных и других особенностей голоса говорящего. Более того, отсутствие тела – источника голоса – наделяло его акустическими свойствами – таинственностью и властными чертами. Такая модальность закадрового комментария в документальном кино является универсальной, присущей не только советским медиапрактикам, но и другим, разным по времени и месту создания фильмам. Однако в советском культурном контексте властные коннотации закадрового голоса усиливаются его статусом носителя государственной идеологии. Как замечает О. Булгакова, «голос без тела в СССР – идеологический, не патологический голос. Он не требует ответов на обычные вопросы, кто говорит, где и в какое время. Этот голос представляет власть, не персонализированную и абсолютную» [Булгакова, 2015]. Во всяком случае, такими были закадровые голоса 1930-1940-х годов, существовавшие в контексте индустриальной и военной мобилизации и требующие этой мобилизации от советского населения.

В позднесоветском документальном кино степень мобилизованности голоса снижена, однако она продолжает присутствовать при воспроизведении определенных выражений, идеологических клише, бюрократических штампов и других языковых структур, характерных для советского дискурса. Голоса перестают быть жесткими и звенящими (что связано, в том числе, с техническими изменениями), но сохраняют свой авторитетный статус носителей «правильного» знания, а также чаще всего скрадывают индивидуальность автора или рассказчика за нейтральной интонацией и отсутствием я-позиции.

В этом контексте сильно выделялся способ закадрового комментария Михаила Ромма. В «Обыкновенном фашизме» Ромм выступил не только как автор, но и как рассказчик, который делает видимой субъективную авторскую позицию. Это происходит не только на языковом уровне, но и на интонационном и телесном уровнях. Голос Ромма по своим вокальным характеристикам

<sup>4</sup> Советский медиатизированный голос рассматривался в работах О. Булгаковой [Булгакова, 2015], Г. Орловой [Орлова, 2017], С. Хэнсген [Хэнсген, 2005], Л. Кагановски [Kaganovsky, 2018] и других авторов. Он интересен тем, что не просто несет в себе важные для советской культуры идеологические коннотации, но находится всегда в интермедийных отношениях с другими медиумами, контекстуализируется графически, визуальными (статическими и динамическими изображениями), телесно и пространственно. Голос связывает разные элементы репрезентаций и практики чувствования и позволяет говорить о специфически интермедийном характере советской культуры.

<sup>5</sup> О роли радио в формировании советского общества писали такие исследователи, как Т. Горяева [Горяева, 2000] и С. Ловелл [Lovell, 2015].

В.В. Плужник *Голос, текст и изображение в позднесоветском документальном кино: фильм Михаила Ромма «И всё-таки я верю...»*

отличался от существующих медиальных образов, сформированных радио- и теледикторами в 1930–1950-х годах (Юрием Левитаном, Леонидом Хмарой и другими). Как замечают немецкие исследователи В. Байленхофф и С. Хэнсен, в «Обыкновенном фашизме» «мы не слышим характерного для традиционного “компилятивного кино” “голоса Всевышнего”, отмеченного высшим авторитетом и приписывающего кадрам то или иное значение. Не слышим мы и голоса, который звучал бы как синхронная запись в духе *cinéma vérité*, создавая эффект присутствия и аутентичности. Появлявшиеся тогда интервью со свидетелями событий также не были использованы в фильме. В отличие от всего этого мы слышим голос, движущийся между общепринятыми регистрами и вопреки нормам оказывающийся голосом самого автора» [Байленхофф, Хэнсен, 2008, с. 162].

Неудивительно, что отсутствие голоса Ромма становится предметом непосредственного проговаривания в фильме «И всё-таки я верю...». Об отсутствии голоса Ромма во второй части фильма зрителей предупреждает другой закадровый голос, звучащий в начале, середине и конце фильма. В предисловии мы слышим: «Ромм умер, когда работа близилась к концу. Только в первых главах картины звучит его голос». Затем указание на голос Ромма повторяется в конце первой части фильма в виде титров, возникающих на стоп-кадре («Здесь обрывается голос автора фильма...») и в речи всё того же закадрового комментатора, повторяющего и продолжающего текст титров: «Здесь обрывается голос автора, и мы не сможем ничем заменить неповторимый роммовский комментарий. В дальнейшем нам придется там, где это возможно, прибегнуть к надписям». Артикуляция отсутствия голоса Михаила Ромма проблематизирует не только голосовые режимы, в которых ведется повествование, но также в целом направляет внимание зрителя на медиальные характеристики фильма (визуальные, аудиальные, монтажные). Голос Ромма, как и в «Обыкновенном фашизме», является значимым элементом фильма, но уже не в тех моментах, когда он непосредственно звучит, а тогда, когда используются интермедийные формы его замещения – в тексте и изображении.

### **Режимы интермедийности в фильме «И всё-таки я верю...»**

Фильм «И всё-таки я верю...» длится два часа и состоит из двух основных частей. Первая (меньшая) часть представляет собой преимущественно документальную хронику первой половины XX века с закадровым комментарием Ромма в духе «Обыкновенного фашизма» (иногда с заимствованными отсюда отрывками). Вторая часть – документальные кадры 1950–1960-х годов, интервью с детьми и молодыми людьми из разных стран в духе *cinéma vérité*, фрагменты из рекламных роликов, объекты массовой и популярной культуры.

В фильме присутствует большое количество текстовых надписей, несущих разную функцию и по-разному взаимодействующих с аудиальным и визуальным пространством кадра. Мы разберем предисловие и промежуточный раздел между первой и второй частью (наиболее сложные с этой точки зрения отрывки), а также затронем вторую часть фильма, в которой встречаются надписи и титры.

Можно заметить, что довольно часто текстовые элементы и голос в содержательном смысле повторяют друг друга, благодаря чему создается медиальное опосредование слышимого и прочитываемого. Так, в предисловии к фильму комментатор произносит фразы, которые затем дублируются в письменном варианте (необязательно дословно). Например, после слов: «Товарищи зрители! Сейчас вы увидите последний фильм Михаила Ромма» следуют титры: «*Вы увидите последний, незаконченный фильм МИХАИЛА РОММА*» (рис. 1). Титры даны светлыми буквами на темной фоне, написаны печатными буквами, курсивом. Такое оформление отсылает к практике текстового повествования через титры, вводящего голос рассказчика как в документальных, так и в художественных фильмах. Модальность рассказа соотносится и с вокальными характеристиками голоса комментатора – нейтральность, размеренность, вкрадчивость, – отсылающими к традиционной форме позднесоветского телевизионного комментария.

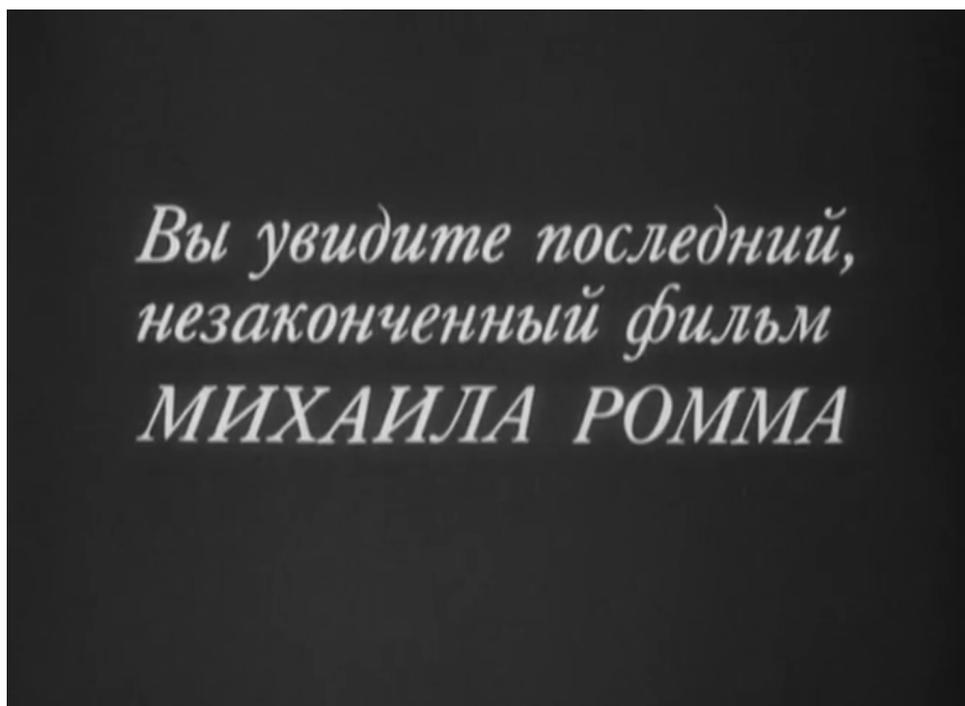


Рис. 1.

Кадр из фильма «И всё-таки я верю...», реж. Михаил Ромм

Как мы уже говорили, позднесоветский телевизионный закадровый голос отличался от медиальной голосовой нормы 1930–1950-х годов. Очень заметно снижение уровня идеологических вокальных модуляций и мобилизованной интонации – способности подчеркивать через голос и вокальные модуляции идеологические акценты и взывать к патриотическим чувствам<sup>6</sup>. Закадровый голос в документальных, видовых и других телевизионных фильмах становится более ровным, сдержанным. Он повествует, размышляет, беседует с телезрителями или людьми, присутствующими в кадре. В то же время закадровый голос сохраняет свой авторитетный статус и продолжает маркировать «знаниевую», иерархическую позицию.

Иерархичность и авторитетность позиции, из которой ведется повествование, проявляется не только через голос и его характеристики, но также через взаимодействие голоса и других медиумов, присутствующих в фильмах. Например, одной из форм присутствия авторитетной позиции является наличие в позднесоветских документальных фильмах медиума письма – титров, лозунгов, газет, а также книг. В документальной картине «Перед судом истории» (1964, реж. Фридрих Эрмлер) во вступительном эпизоде закадровый голос рассказчика синхронизирован со взглядом камеры, плавно «читающей» книгу. Фильм начинается с кадра, на котором мы видим одноименную книгу («Перед судом истории»). Зритель как будто сам открывает эту книгу и начинает читать первую страницу. Однако «внутренний голос» не принадлежит зрителю, он озвучивается дикторским, нормированным голосом рассказчика, делающим «правильные» интонационно-идеологические модуляции. При этом зритель продолжает читать, следуя за взглядом камеры, сосредоточенном на крупном плане текста и плавнодвигающемся по странице (рис. 2). В этой сцене через репрезентацию другого медиума – книги – конструируется режим синхронности между чтением и слушанием, зрением и слухом. Зритель становится на позицию субъекта с заданными для него стратегиями чтения и слушания, а также с режимом беспроблемной переводимости между письмом и звуком, которые как бы отражают и заменяют друг друга.

<sup>6</sup> О мобилизованной интонации как специфическом культурном навыке, который вырабатывался в 1930-е годы, пишет Галина Орлова. Этой интонацией владели не только радиодикторы, но и обычные люди, которые непроизвольно перенимали от дикторов идеологическое интонирование. По мнению Орловой, этот навык сохраняется и сегодня, причем не только среди тех, кто застал Советский Союз, особенно на более ранних этапах его существования, но и среди молодых людей, родившихся в постсоветский период (подробнее см. [Орлова, 2017]).

В.В. Плужник *Голос, текст и изображение в позднесоветском документальном кино: фильм Михаила Ромма «И всё-таки я верю...»*

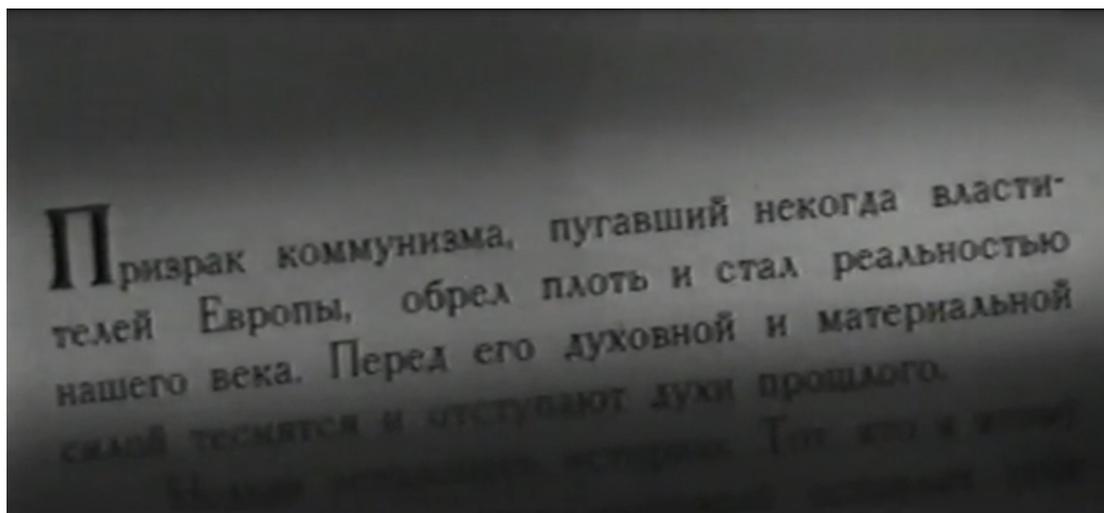


Рис. 2.

Кадр из фильма «Перед судом истории», реж. Фридрих Эрмлер

В фильме Ромма подчеркивается, напротив, разрыв между изображением, голосом и письмом. Позиция рассказчика не является единоличной и абсолютно авторитетной, он делит её с Роммом как автором фильма, а позиция автора проявляется во многом не через голос, а через другие, менее «горячие» средства выражения и элементы, маркирующие индивидуальность автора.

В предисловии к фильму присутствует такой тип текстовых надписей, которые, в отличие от титров, находятся в диегетическом пространстве кадра. Это небольшие заметки на бумаге, сделанные самим Михаилом Роммом. На одной из них написано: «*О судьбах нашей планеты, о человечестве, о его будущем – молодежи*» (рис. 3). Зритель, разумеется, не знаком с почерком Ромма, но в этих заметках угадывается «живая» рука и индивидуальный стиль, за которыми можно опознать фигуру автора. В другом эпизоде фильма камера выхватывает надпись «XX век» на одной из заметок, а затем, перемещаясь через стопку разбросанных бумажек, останавливается на той, где написано: «*Каким ему быть?*». Интересно также то, что здесь возникает очередная отсылка к самому процессу работы над фильмом, которым наполнены промежуточные эпизоды фильма. Визуальный ряд предисловия открывает условное пространство за экраном: мы видим фотографии с Роммом за работой над фильмом и кинолентку с различными на ней кадрами, которые либо до, либо после своего появления оживают в движении, трансформируются из фотографий в кинофильм или обратно в статичные кадры. Заметка, сделанная рукой Ромма, соотносится с этими визуальными элементами, так как проявляет, с одной стороны, процесс производства над фильмом, а с другой стороны, фигуру автора, стоящую за высказыванием.

Кроме того, такая стратегия киноповествования способствует проявлению разрывов и границ между разными медиумами внутри фильма. Репрезентация киноленток, фотографий, заметок, титров и интертитров не аналогична тому, что описывалось нами выше и определялось как соцреалистическая стратегия интермедиальности. В данном случае активное использование различных средств выражения приводит не к стиранию границ, а, напротив, к их подчеркиванию. Происходит это не благодаря тому, что выбранные средства более «авангардны», но благодаря отсутствию «советского» в качестве основного референта в этом фильме. Объединяющим фактором для интермедиальных отсылок становится не идеология, а конкретный человек – Михаил Ромм. Кинематографисты, доделывавшие картину, использовали разные медиа для того, чтобы придать фильму авторскую модальность, воссоздать «голос Ромма». Показ киноленток, раскадровок, фотографий процесса работы над фильмом и заметок Ромма были призваны ввести особую, авторскую интонацию высказывания. Однако из-за смысловых пробелов и медийной разрозненности целостного и законченного высказывания не удастся добиться. Лицо, от которого ведется повествование, раздваивается – это одновременно и безличный, нейтральный закадровый голос, и «голос» Михаила Ромма, выраженный через присутствие фотографий и личных заметок.

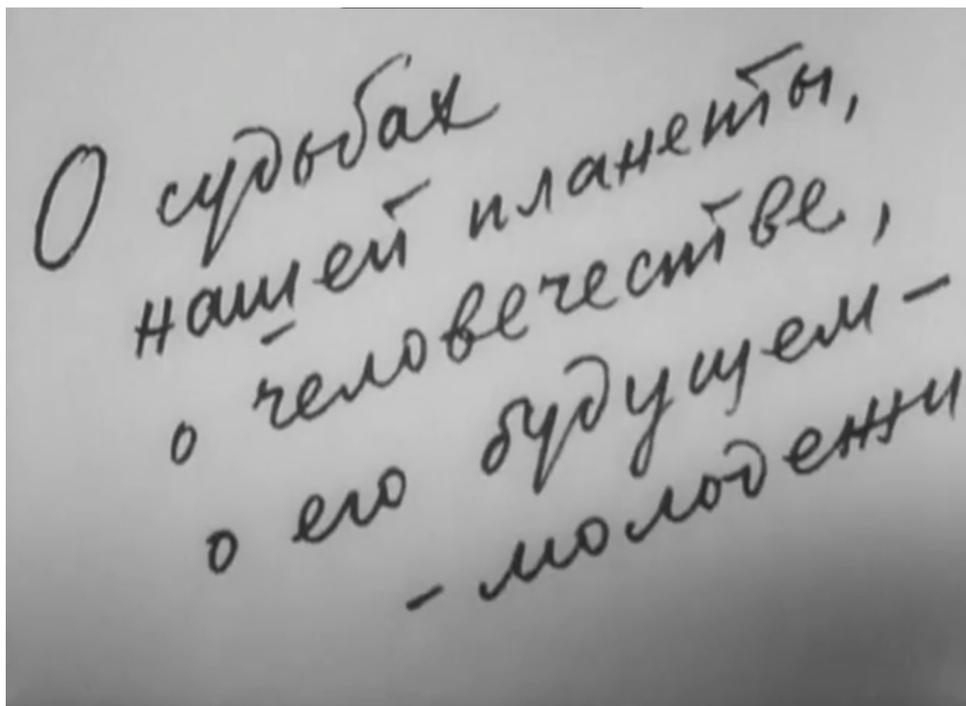


Рис. 3.  
Кадр из фильма «И всё-таки я верю...», реж. Михаил Ромм

Можно сказать, что создателям отчасти удалось добиться не просто присутствия, но специфического эффекта «голоса Ромма», который в предыдущих его работах провоцировал аудиовизуальную и смысловую асинхронию. В «Обыкновенном фашизме» голос Ромма часто вступает в конфликт с изображением, чем дополнительно выбивает зрителя из комфортного положения. В. Байленхофф и С. Хэнсен предлагают рассматривать закадровый голос Ромма в «Обыкновенном фашизме» как один из ключевых художественных и аналитических приемов наравне с монтажом аттракционов, контрастом фотографии и киноматериала, изображения и звука, использованием стоп-кадра и т.д. Манера, которой Ромм комментирует визуальный ряд, по их мнению, создает особые отношения между голосом и изображением, позицией рассказчика и объектом его внимания, первым лицом и третьим, между прошлым и современностью. Однако если в «Обыкновенном фашизме» сохраняется позиция рассказчика/автора фильма, который определяет понимание фильма, то в «И всё-таки я верю...» пространство интерпретации киноматериала зрителем становится значительно более обширным, а в обозначенных интермедияльных разрывах обнаруживается место для самостоятельной зрительской рефлексии.

Данный эффект, на наш взгляд, еще явственнее конструируется во второй части фильма, состоящей из документальной хроники и разнообразных фото- и видеосегментов массовой культуры 1950–1960-х годов. В этой части фильма голос Ромма заменяется надписями, о чем предупреждает зрителей другой закадровый голос («Здесь обрывается голос автора, и мы не сможем ничем заменить неповторимый роммовский комментарий. В дальнейшем нам придется там, где это возможно, прибегнуть к надписям»). Сразу же после этого на фоне разрушенных после Второй мировой войны городов появляется надпись: «Неужели вот это образ нашего времени?». И следующим кадром: «Неужели вот это останется памятником нашей эпохи?». Фразы, которые тут используются, являются фразами самого Ромма, произнесенные им при комментировании «Обыкновенного фашизма». В них проявляется более свободный, разговорный стиль, который использовал Ромм, и модальность спонтанного, происходящего «здесь и сейчас» рассуждения. Закадровый голос подчеркивает, что последующий монтаж и текстовые элементы будут отражать роммовскую интонацию: «Опираясь на многочисленные заметки и наброски, мы проследим движение авторской мысли».

В.В. Плужник *Голос, текст и изображение в позднесоветском документальном кино: фильм Михаила Ромма «И всё-таки я верю...»*

Интересно, что все титры, которые нацелены на воссоздание речи Ромма, изображены разными шрифтами и с разной анимацией (появление и исчезание, разная динамика движения и размер надписей) в зависимости от того сюжета, в котором они используются. В целом прослеживается очень смелый подход к использованию титров, отсылающий к практикам немого кино и киноавангарда (рис. 4). В большинстве случаев надписи состоят из одного слова или фразы, и в них отсутствует личная форма глагола. Поэтому авторское отношение к демонстрируемому на экране выражается скорее через формальные элементы, а не содержательные, а именно через шрифт, движение, синхронность/асинхронность текста и изображения, монтаж.



Рис. 4.

Кадр из фильма «И всё-таки я верю...», реж. Михаил Ромм

В некоторых случаях высказывания от первого лица всё-таки возникают, но транслируют они не личную позицию автора, а «голос» людей, присутствующих в диегетическом пространстве кадра. Примечательна сцена, в которой молодые люди слушают через наушники музыку в музыкальном магазине (рис. 5). Музыка мы при этом не слышим, аудиальный ряд фильма становится тихим, едва заметным, особенно на контрасте с предыдущими сценами. Кадры с ближним и средним планом лиц юношей несколько раз чередуются титрами «МЫ ИЩЕМ ПОКОЙ», а сами титры с некоторым запозданием озвучиваются на французском языке сначала женским, а потом мужским голосом. Происходит своеобразное колебание между позицией автора и теми, о ком он рассказывает, между одним языком и другим, между «своим» и «чужим». Ускользящий субъект может быть опознан одновременно в разных позициях, иерархиях, культурных контекстах.

Игра с субъектной позицией уже использовалось Роммом в «Главе VIII» «Обыкновенного фашизма», посвященной личности Адольфа Гитлера. В ней Ромм от лица Гитлера комментировал фотографии с оным, тем самым присваивая себе «голос» фюрера с помощью власти закадрового комментария: «Проминальный сдвиг от ожидаемого третьего лица к парадоксальному первому обнаруживает тем самым и на речевом уровне амбивалентное колебание между аналитической дистанцией и личной вовлеченностью, оказывающееся в данном случае предпосылкой реализованной иронической узурпации фигуры Гитлера автором и рассказчиком Роммом» [Байленхофф, Хэнсен, 2008, с. 164]. В случае с фильмом «И всё-таки я верю...» элемент



Рис. 5.  
Кадр из фильма «И всё-таки я верю...», реж. Михаил Ромм

присвоения чужого «голоса» также присутствует, но он ослаблен, во-первых, медиумом письма (вместо более аффективно звучащего голоса рассказчика), во-вторых, звучанием тихих голосов, повторяющих на французском фразу «мы ищем покой», а также другой модальностью кинокамеры, которая фиксирует личный опыт слушания музыки разными людьми. Очень важна та тишина, которая возникает в этот момент и фиксирует внимание на лицах, позах, а вместе с этим и на внутреннем опыте переживания музыки. Так, присвоение чужого «голоса» используется здесь двояко, его можно интерпретировать и как ироническую критику «молодого поколения», и как приглашение встать на их место, прислушаться к их голосам.

В этом эпизоде, как и во всём фильме в целом, обнаруживается постоянное смысловое колебание, присутствующее в «голосе» автора: это колебание между авторитетным дискурсом и субъективной позицией, формальным и личным, иерархическим и неиерархическим, между дидактикой и приглашением к диалогу. Позиция автора как того, кто обладает властью над смыслом, то собирается, то распадается, а зритель получает всё больше возможностей вовлекаться в эту игру смыслов и в заочный диалог с Роммом и другими авторами фильма.

### **Заключение**

Фильм «И всё-таки я верю...» демонстрирует распад прежних интермедиальных конфигураций, ориентированных на единство смысла и апеллирующих к «советскому». Голос, текст и изображение не взаимозаменяют друг друга, но вводят другие, собственные значения и контексты в каждом отдельном эпизоде фильма. Замена голоса другими элементами киноязыка не оказывается прямым переводом смыслов, которые стоят за визуальными и аудиальными стратегиями. Даже дублирующие друг друга тексты предстают разными с точки зрения тех режимов, которые они транслируют – например, звучащий за кадром голос вводит авторитетную интонацию безличного комментатора, типичную для позднесоветского кино, но тот же самый текст, показанный в виде заметки, написанной рукой Ромма, придает этим словам субъективную модальность и «напоминает» о наличии автора.

Во многом это связано с тем, что «советское» перестает быть основным референтом как в этом фильме, так и в целом ряде других позднесоветских документальных фильмов. Перестают быть

В.В. Плужник *Голос, текст и изображение в позднесоветском документальном кино: фильм Михаила Ромма «И всё-таки я верю...»*

как прежде актуальными такие категории советского опыта, как мобилизованность, внимание к культурной «норме», представление о политическом и социальном центре, иерархические отношения между автором и зрителем/читателем, необходимость полагаться на «официальное слово» и авторитетную интонацию и т.д. Полностью эти режимы не исчезают, но начинают «разбавляться» другими стратегиями коммуникации со зрителем, читателем, слушателем. Возникает более свободное пространство для зрительской интерпретации и обнаружения непредусмотренных смыслов. В фильме «И всё-таки я верю...», смонтированном в рефлексивном режиме документального кино, эти черты проявлены более ярко и плотно, однако они присутствуют в менее сконцентрированном виде и в типичных телевизионных фильмах позднесоветской эпохи, интересным образом сочетая разные культурные нормы внутри «советского» и создавая более многослойный антропологический порядок.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. И всё-таки я верю... (1974, реж. М.Ромм, СССР), док.
2. Обыкновенный фашизм (1966, реж. М.Ромм, СССР), док.
3. Перед судом истории (1964, реж. Ф.Эрмлер), док.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Байленхофф В., Хэнсен С. Заговаривая образ: голос автора в «Обыкновенном фашизме» // Синий диван. 2008. №13. С. 156-170.
2. Булгакова О. Голос как культурный феномен. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015.
3. Булгакова О. Песни без слов, или Фильм между устностью и письменностью // Джамбул Джабаев. Приключения Казахского акына в стране советов. – Москва: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 171-204.
4. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010.
5. Горяева Т. Радио России. Политический контроль радиовещания в 1920-х- начале 1930-х годов. Документированная история. – Москва: РОССПЭН, 2000.
6. Мурашов Ю. Электрифицированное слово // Советская власть и медиа. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2006. – С. 17-38.
7. Орлова Г. Мобилизованная интонация // Практики и интерпретации. 2017. Том 2 (4). С. 58-82.
8. Хэнсен С. “Audio-Vision”. О теории и практике раннего советского звукового кино на грани 1930-х годов // Советская власть и медиа. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2006. – С. 350-364.
9. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. – Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
10. Kaganovsky L. The Voice of Technology. Soviet Cinema’s Transition to Sound 1928-1935. – Indiana: Indiana University Press, 2018.
11. Lovell S. Russia in the Microphone Age. A History of Soviet Radio, 1919-1970. – Oxford: Oxford University Press, 2015.
12. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités. 2005. No. 6. P. 43-64.
13. Schröter J. Discourses and Models of Intermediality // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 2011. Vol. 13/3. URL: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790> (дата обращения 11.04.2020).

#### REFERENCES

1. Beilenhoff W., Hänsgen S. *Zagovarivaya obraz: golos avtora v “Obyknoennom fashizme”* [Speaking about Images: The Voice of The Author in “Ordinary Fascism”]. In: *Sinij divan* [Blue divan]. 2008. №13. Pp. 156-170.
2. Bulgakova O. *Golos kak kul'turnyj fenomen* [Voice as a Cultural Phenomenon]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.
3. Bulgakova O. *Pesni bez slov, ili Fil'm mezhd u stnost'yu i pis'mennost'yu* [Songs Without Words, or a Film Between Oral and Written Language]. In: *Dzhambul Dzhabaev. Priklyucheniya Kazahskogo akyna v strane sovetov* [Dzhambul Dzhabaev. Adventures of the Kazakh Akyn in the land of the Soviets]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2013. Pp. 171-204.

V.V. Pluzhnik *Voice, text, and image in Late Soviet documentary cinema:  
“And Still I Believe...” by Mikhail Romm*

4. Bulgakova O. *Sovetskij sluhoglaz: kino i ego organy chuvstv* [The Soviet Hearing Eye. Cinema and its Sense Organs]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.
5. Goryaeva T. *Radio Rossii. Politicheskij kontrol' radioveshchaniya v 1920-h- nachale 1930-h godov. Dokumentirovannaya istoriya* [Radio Russia. Political Control of Broadcasting in the 1920's – early 1930's. The Documented History]. Moscow, ROSSPEN, 2000.
6. Hänsgen S. “Audio-Vision”. *O teorii i praktike rannego sovetskogo zvukovogo kino na grani 1930-h godov* [“Audio-Vision”. About theory and practice of early soviet sound film at the edge of 1930-s]. In. *Sovetskaya vlast' i media. Sbornik statei* [Soviet Government and Media. Collection of Articles]. Saint-Petersburg, Akademicheskii proekt, 2006. Pp. 350-364.
7. Kaganovsky L. *The Voice of Technology. Soviet Cinema's Transition to Sound 1928-1935*. Indiana, Indiana University Press, 2018.
8. Lovell S. *Russia in the Microphone Age. A History of Soviet Radio, 1919-1970*. Oxford, Oxford University Press, 2015.
9. Murashov Yu. *Elektrificirovannoe slovo* [Electrified word]. In. *Sovetskaya vlast' i media. Sbornik statei* [Soviet Government and Media. Collection of Articles]. Saint-Petersburg, Akademicheskii proekt, 2006. Pp. 17-38.
10. Orlova G. *Mobilizovannaya intonaciya* [Mobilised intonation]. In: *Praktiki i interpretacii* [Practices and Interpretations]. 2017. Vol. 2 (4). Pp. 58-82.
11. Rajewsky I. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. In: *Intermedialités*. 2005. No. 6. Pp. 43-64.
12. Schröter J. *Discourses and Models of Intermediality*. In. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2011. Vol. 13/3. URL: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790> (accessed: 11.04.2021).
13. Yurchak A. *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'*. *Poslednee sovetskoe pokolenie* [Everything Was Forever Until It Was Over. The Last Soviet Generation]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Кадр из фильма «И всё-таки я верю...», реж. Михаил Ромм

Рис. 2. Кадр из фильма «Перед судом истории», реж. Фридрих Эрмлер

Рис. 3. Кадр из фильма «И всё-таки я верю...», реж. Михаил Ромм

Рис. 4. Кадр из фильма «И всё-таки я верю...», реж. Михаил Ромм

Рис. 5. Кадр из фильма «И всё-таки я верю...», реж. Михаил Ромм

*К.К. Ельцова*

*кандидат культурологии,*

*доцент Высшей школы европейских культур факультета культурологии РГГУ*

[ksenia.eltsova@gmail.com](mailto:ksenia.eltsova@gmail.com)

## «СЕМИОТИКА ИЗБРАННОСТИ»: ДИСКУРС О МОДЕ В ИЗДАНИИ «КОММЕРСАНТЬ СТИЛЬ» (КЕЙС-СТАДИ ПУБЛИКАЦИЙ ЗА 2009 г.)

В статье анализируются обзоры модных показов сезонных коллекций мужской и женской одежды, которые публиковались в приложении «Стиль» издания «Коммерсантъ» в 2009 г. «Коммерсантъ», ведущее общественно-политическое и деловое издание в России 2000-х гг., позиционировавший себя как медиапроект для финансовой, политической и культурной элиты страны, оказался кейсом, исключительно интересным для дискурсивного анализа: мировой финансовый кризис 2008 г. стал ситуацией угрозы status quo актуальных на тот момент элит; эта ситуация требовала более интенсивной и четкой, чем прежде, артикуляции принадлежности к группе (элитам). Проведенное исследование показывает, как именно в обзорах модных подиумных тенденций конструируется система статус-маркеров – дискурсивная «семиотики избранности», предложенная целевой аудитории в качестве стратегии групповой идентификации: «потребление сдержанности» как метафора «стойкости» перед угрозой кризиса становится ведущей рекомендацией дискурса. Ставя полученные результаты в контекст минувших 2010-х гг., можно увидеть, как идея «сдержанности» потребительского поведения выходит за пределы элитистского дискурса и популяризируется в поле мейнстримных изданий.

**Ключевые слова:** дискурс, мода, дискурс моды, дискурс о моде, социальный статус, медийные репрезентации, социальная идентичность, финансовый кризис

The article analyzes the reviews of female and male fashion collections published in the “Style” supplement of the “Kommersant” newspaper during the year 2009. The “Kommersant”, the leading quality publication in Russia in the 2000s, positioned itself as a media for the financial, political and cultural elite of the country, and thus presented a case extremely interesting for discourse analysis. Namely, the world financial crisis of 2008 turned out to be a threat situation to the status quo of the elites of the moment. The situation required articulation of the belonging to the group (elite), more intense than before the crisis. I examined how the system of status markers – the discursive “semiotics of distinction” proposed to the target audience as a strategy for group identification – was constructed in the “Kommersant. Style”: the “consumption of restraint” as a metaphor for “resilience” in the face of the crisis becomes the leading recommendation of the discourse. Putting the results into the context of the 2010s, it can be realized that the idea of “restraint” in consumer behavior transcends the elitist discourse and is popularized in the field of mainstream publications.

**Keywords:** discourse, fashion, fashion discourse, discourse on fashion, social status, media representations, social identity, financial crisis

### Введение

Статья представляет собой уточнение и реконтекстуализацию выводов, полученных в 2010 г. в рамках магистерской диссертации<sup>1</sup>: результаты проведенного исследования я ставлю в контекст социокультурных изменений, произошедших в России и в мире за десять с небольшим лет с момента публикации анализируемых обзоров. Реконтекстуализация результатов учитывает несколько параметров. Во-первых, динамику социально-политических обстоятельств прошедшего десятилетия, в частности, усиление движения за гендерное равноправие. Во-вторых, серьезные изменения в 2010-е годы методов исследования медийных текстов, поскольку перманентное усложнение инфраструктуры цифровой среды, а также способов ее изучения и контроля, способствовало скачкообразному росту популярности у исследователей методов сбора, обработки и анализа больших объемов данных, доступных благодаря совершенствованию технологий

© Ельцова К.К., 2021

<sup>1</sup> «Семиотика избранности»: дискурс о моде (по материалам приложения «Стиль» к газете «Коммерсантъ»). Магистерская диссертация по направлению «Культурология (Русская культура)», выполненная в МУНЦ «Высшая школа европейских культур» РГГУ в 2010 году.

K.K. Eltsova *“Semiotics of Distinction”: the analysis of fashion discourse in the “Kommersant” Newspaper (case study, texts published in 2009)*

количественных методов, таких как анализ больших данных (big data analysis) и сетевой анализ (network analysis). Но изначальный энтузиазм специалистов в отношении новых возможностей, которые потенциально, как казалось, открывает такого рода анализ, к концу 2010-х гг. принимается уже с большими оговорками: основной проблемой становится предсказуемость получаемых результатов, которые между тем требуют серьезных квалификационных, временных и финансовых затрат. В случае моего исследования поэтому принципиально, что дискурс-анализ – метод, который я применяю, на новом витке развития коммуникационных технологий и подходов к их исследованию оказывается не просто по-прежнему актуальным, а обретающим новую актуальность и прогностическую силу методом (разумеется, при аккуратном, вдумчивом и профессиональном применении). Далее, полученные результаты на момент публикации анализируемых источников были характерны для специфического, рассчитанного на весьма узкий слой российской аудитории элитистского дискурса, который воспроизводился «Коммерсантом» во второй половине 2000-х гг. Доступная же к настоящему моменту временная дистанция предоставляет исключительную возможность поместить эти результаты в контекст социокультурных изменений минувшего десятилетия, благодаря чему сделанные наблюдения актуализуются на новом уровне теоретических обобщений. Так, выяснилось, что те тренды, начальный этап дискурсивного оформления которых мое исследование выявляет на ограниченной выборке, за немногим более, чем десять лет, из элитистских дискурсов перешли в мейнстримные, и доступны сегодня – причем не только в России – в глянцевого и лайфстайл-медиа, рассчитанных на массовую аудиторию. Одновременно, и это еще один пример, реконструированные в ходе анализа традиционалистские установки, в частности, в отношении гендерного порядка, характерные для исследованного дискурса «Коммерсантъ. Стиль», за минувшие десять лет обрели в России воплощение в соответствующих дискурсивных практиках, выходящих за пределы исключительно медийных репрезентаций. Наконец, реконтекстуализация позволила задаться вопросом – и это уже сюжет для нового серьезного исследования – каким образом идеи «новой скромности», “no name”, «осознанного потребления», «устойчивости (sustainability)», «экологичности» и т. п., которые к настоящему моменту определяют поведение и люксовых брендов, и сетевых марок масс-маркета на мировых и региональных, включая российский, потребительских рынках, сочетаются с традиционалистским правым поворотом, происходящим на наших глазах сегодня во всем мире.

Вместе с тем актуальность проведенного исследования заключается не только в возможности новой перспективы взгляда, доступной благодаря временной дистанции. Значимость собственно проделанной работы обеспечивается еще рядом обстоятельств. Прежде всего тем, что даже сегодня, спустя тридцать лет с момента распада СССР, когда в начале 1990-х гг. идея всеобщего равенства на уровне официальной государственной риторики была фактически заменена на идею социального успеха и нормализацию его открытой демонстрации, культурологическая рефлексия того, каковы эффекты этой резкой смены риторики и, соответственно, как устроены в постсоветском российском обществе представления о социальной иерархии и о высоком социальном статусе, все еще не вполне систематична и явно недостаточна. Постсоветский опыт такого рода изучается главным образом социологами и экономистами (например: [Лежнина, 2006; Горшков, Тихонова, 2006; Шкаратан, 2009; Хахулина, 2013]), и речь в этом случае идет скорее о количественном аспекте социальной динамики, например, о росте показателей экономической дифференциации, о данных социологических опросов и мониторингов по теме и т. п. Анализу культурных логик (вос)производства тех или иных типов социально-статусных различий в постсоветском обществе внимания уделяется меньше; притом в большинстве случаев обобщения делаются либо на материале глубинных интервью [Куренной, 2009], либо на материале официальных нормативных актов и статистики, фиксирующих профессионально-бюджетные статусы российских граждан [Дехант, Моляренко, Кордонский, 2012a; Дехант, Моляренко, Кордонский, 2012b]. На этом фоне еще более узкой выглядит область исследований, в которых бы проблематизировались именно медийные репрезентации и практики конструирования высокого социального статуса в постсоветской

К.К. Ельцова «Семиотика избранности»: дискурс о моде в издании  
«Коммерсантъ Стиль» (кейс-стади публикаций за 2009 г.)

русской культуре. Притом исследователи уделили основное внимание конструированию «успеха» в российских медиа 2000-х гг. [Мерзлякова, 2012], конструированию социальной иерархии в русскоязычных социальных сетях [Зверева, 2016] и конструированию «элитарного» социального статуса в цифровых российских медиа рубежа 2000-х – 2010-х гг. [Резен, 2011; Руттен, 2011; Ельцова, 2014; Ельцова, 2015; Ельцова, 2017]. Вместе с тем вопрос о логиках производства статусных различий в высказываниях о моде в российских постсоветских медиа на данный момент изучен крайне фрагментарно. Из работ, отчасти схожих по проблематике, можно упомянуть текст Л. Горалик, в котором анализируются практики социальной самоидентификации в высказываниях (в том числе в соцсетях) об одежде людей, участвовавших в протестных митингах 2011 – 2012 гг., главным образом, в Москве [Горалик, 2017]. Учитывая, что институт моды – это ключевой механизм символизации статусных отличий для современных и позднемодерных обществ, а опыт российского социума последних десятилетий предоставляет обширный материал по теме, который важно отразить, подобная лакуна видится мне парадоксальным слепым пятном. Мое исследование, инициированное десять лет назад и реактуализированное сейчас, вносит свой вклад в изучение проблематики, которая, кажется, только начинает по-настоящему привлекать внимание исследователей, и которая вместе с тем значима не только в контексте исследований моды и повседневности, но и в более широком контексте междисциплинарной исследовательской рефлексии опыта прошедших постсоветских лет в России.

### Постановка проблемы и исследовательский вопрос

В 2009 г. последствия начавшегося годом ранее мирового финансового кризиса были в России главным образом «психологическими»: ощущение неуверенности в завтрашнем дне, страх потерять деньги и лишиться достигнутого социального успеха требовали выхода в публичный дискурс. Я исхожу из того, что кризис здесь был ситуацией угрозы для *status quo* актуальных на тот момент элит. Эта ситуация, соответственно, требовала более интенсивной и внятной чем прежде артикуляции «дискурса принадлежности» к социальной группе (элите). Наиболее отчетливо такая артикуляция была представлена в текстах о практиках потребления, символизирующих статус, чем и объясняется выбор текстов именно в приложении «Стиль» к изданию (газете) «Коммерсантъ». А именно, материалом исследования стали публикации в приложении «Коммерсантъ. Стиль» за 2009 г. – период, когда мировой финансово-экономический кризис, вошедший в острую фазу осенью 2008 г. после обвала системы ипотечных кредитов в США, стал одной из наиболее заметных тем и в российских медиа. Важным фактором при выборе источника, то есть обзоров в приложении «Стиль» издания «Коммерсантъ», было качество текстов, которые оказались более информативными, в том числе для исследования дискурс-аналитическими методами, чем профильные тексты глянцевого издания, например, Vogue, Harper's Bazaar или Elle. Моя выборка в пределах 2009 г. объясняется тем, что кризисные настроения, со всей возможной полнотой представленные в этот год в медийном поле, позволили проанализировать исследовательскую проблему с обещанием наиболее репрезентативных результатов.

Таким образом, исследование посвящено вопросу о том, как в текстах-обзорах модных тенденций в одежде, которые публиковались в 2009 г. в разгар мирового финансового кризиса в одном из ведущих общественно-политических и деловых изданий постсоветской России – издании «Коммерсантъ», – конструировались и были репрезентированы социальные установки целевой («воображаемой») аудитории<sup>2</sup> этого издания.

Я рассматривала выбранные источники как часть потребительского дискурса, в значительной мере конституирующего и декларирующего самопредставление и самопозиционирование целевой / воображаемой аудитории издания. В этом случае объектом моего исследования стал

<sup>2</sup> Под «воображаемой аудиторией» понимается аудитория, соответствующая в представлении руководителей «Коммерсанта» уровню издания, а именно, финансовая, политическая, культурная элита российского общества (по крайней мере на уровне самопозиционирования и на момент второй половины 2000-х гг.).

K.K. Eltsova “*Semiotics of Distinction*”: the analysis of fashion discourse in the “*Kommersant*” Newspaper (case study, texts published in 2009)

дискурс о моде<sup>3</sup> в приложении «Коммерсантъ. Стиль», а не отдельные практики потребления, например, одежды. Но дискурс о моде – это не только и не в чистом виде дискурс о потреблении: он содержит риторическую систему «знаков избранности», которую я называю далее «семиотикой избранности». Я предположила, что подобная семиотика в пределе выполняет для аудитории функцию инструкции в отношении социально-групповых стратегий восприятия всей ситуации кризиса. И именно «семиотика избранности» как аспект исследуемого дискурса, который содержит в себе информацию о социально-групповых ценностях воображаемой аудитории и способах обозначить эти ценности через практики потребления «модного», стал ключевым фокусом проведенной аналитической работы, которая состояла из двух основных этапов. Во-первых, выявления и описания ключевых характеристик и различия основных разновидностей «обозревательских» нарративов в приложении «Коммерсантъ Стиль». Преимущественное внимание было уделено изучению нарративных структур и опорных понятий / концептов, обеспечивающих их функционирование. Во-вторых, с учетом полученных результатов, реконструкция модели «семиотики избранности», как ключевого аспекта исследуемого дискурса о моде.

### Теоретико-методологические основания исследования

Систематическая аналитическая работа потребовала учета различных подходов к пониманию и изучению феномена моды: от искусствоведческих до экономических. Каждый из них ставит и решает проблемы по-своему, требуя соответствующего выбора исследовательского метода. Анализ преимуществ и недостатков существующих подходов обусловил выбор социологической модели моды как базовой. Современный вариант этой модели основан на концепциях социологов рубежа XIX-XX веков: Г. Спенсера, Г. Тарда, Т. Веблена, Г. Зиммеля и т. д. [Гофман, 2004]. Ключевой тезис социологии моды состоит в том, что мода – это механизм, опосредующий символизацию статуса и причастности к определенным социально-групповым ценностям в обществах (позднего) модерна [Bourdieu, 1989; Радаев, 2008]. В теоретических рамках такой модели моды принята пирамидальная схема распространения (посредством копирования) модных образцов – от немногочисленной верхушки-элиты к многочисленным представителям непривилегированных слоев как подножию пирамиды [Зиммель, 1996]. К сегодняшнему дню основная содержательная корректировка концепта заключается в том, что современные элитные группы более разнообразны по составу и «степени заметности», чем столетие назад [McCracken, 1998], и большее влияние на массовый вкус приобретают те из них, кто наиболее видим в публичном медийном пространстве [Barnard, 2002; Rosamora, 2009].

Одним из первых и основополагающих и, вероятно, наиболее цитируемым опытом изучения медийной составляющей моды как явления и как дискурса стала книга «Система моды» Ролана Барта [Барт, 2003]. В ней Барт с позиций структурализма предпринял попытку, признанную впоследствии им же самим не вполне удачной, на материале текстов модных журналов выявить и описать единую (когерентную) систему значений, которые закреплены за предметами гардероба и их сочетаниями в современной ему массовой культуре. Это исследование значимо для меня выводами о социальных конвенциях, которые обуславливают и делают возможной реконструированную Бартом риторическую «систему моды». Но через несколько десятилетий после книги Барта при постановке вопросов о медийных репрезентациях моды необходимо сперва учитывать не саму риторику моды, а ее социальные предпосылки. В этой связи важный материал для размышления дали современные исследования моды, в которых с учетом социологического понимания моды в основу теоретической программы было положено сочетание различных методов анализа – структурного-функционального, дискурс-анализа, анализа визуальных текстов, методов критических феминистских исследований и т. п. [Allen, 2009]. Большинство подобных исследований

<sup>3</sup> Дискурс о моде понимается здесь как высказывание о вестиментарной моде, интерпретирующее мировые подиумные тенденции для аудитории приложения «Коммерсантъ Стиль».

К.К. Ельцова «Семиотика избранности»: дискурс о моде в издании  
«Коммерсантъ Стиль» (кейс-стади публикаций за 2009 г.)

проводятся в рамках *теории моды* – междисциплинарного поля, которое начало формироваться около тридцати лет назад. Мода здесь понимается как система разных по природе институтов, требующих применения набора разнородных исследовательских методов, состав которого меняется в зависимости от исследовательской задачи [Fashion Cultures, 2000].

### Материалы и методы

В работе с выбранными источниками мною был применен метод дискурс-анализа. Этот метод включает ряд приемов работы с письменными естественно-языковыми текстами, направленных на выявление ментальных схем и социальных условий допуска к высказыванию как системе мировоззренческих установок, характерных для определенной социальной группы [Foucault, 2001; Филипс, Йоргенсен, 2008]. Уточню, что в случае моей работы дискурс-анализ понимался в интердисциплинарной перспективе – как «набор» приемов работы с текстами – в частности, я обращалась к работе В. Проппа по вопросу анализа структур и иерархий персонажей [Пропп, 2000] и работам Т. ван Дейка по вопросу обращения с опорными понятиями и концептами [ван Дейк, 2000]. Подчеркну, предметом анализа явилась только естественно-языковая составляющая отобранных материалов. Вместе с тем систематическое рассмотрение вопросов о визуальном сопровождении вербальных материалов и о профессиональном жаргоне может стать предметом отдельного исследования.

### Характеристика источников

Приложение «Коммерсантъ Стиль» издается с 2001 года; во второй половине 2000-х гг. оно выходило около 10 раз в год. В 2009 г. его печатный тираж составил 75000 экземпляров; приложение также было полностью доступно и на сайте издательского дома «Коммерсантъ»<sup>4</sup>. Материалы были посвящены всему, что может попасть в категорию «стиль жизни»: одежда, путешествия, подарки, хобби и т. п. Издание учитывало и законы организации престижного потребления: обзоры показов, проходящих на ведущих мировых площадках – в Нью-Йорке, Лондоне, Милане, Париже, публиковались за пару месяцев до наступления соответствующего сезона: осенне-зимнего или весенне-летнего. Приложения с обзорами модных коллекций выходили четыре раза в год: отдельно два «женских» и два «мужских» специальных выпуска.

Существенно отметить, что обзоры «Коммерсантъ Стиль» – случай практически уникальный для российского медийного сегмента общественно-политической и деловой прессы 2000-х гг. Раздел «мода/стиль», сопоставимый по качеству, хотя и не имеющий подробных обзоров коллекций, существовал в обозначенный период из общероссийской прессы данного профиля лишь в издании «Ведомости». При этом обзоры «Коммерсантъ Стиль» выполнялись на очень высоком профессиональном уровне – выше, чем в подавляющем большинстве российских глянцевого издания, пишущих о моде в 2000-х гг. Для издания на тот момент работали ведущие российские критики моды и известные обозреватели, например, Ольга Михайловская, Анна Наринская и Геннадий Йозефовичус.

Для анализа были отобраны следующие публикации<sup>5</sup>:

1. «Время белого» (апрель 2009)
2. «Бесстрашная небрежность» (апрель 2009)
3. «Демонстрация стойкости» (сентябрь 2009)
4. «По законам военного времени» (сентябрь 2009)

<sup>4</sup> Я анализировала только интернет-версии публикаций, в силу удобства доступа. При этом анализ пользовательской рецепции – опция комментирования изучаемых текстов на момент проведения исследования существовала и была доступна – намеренно оставлен за пределами представленной работы, учитывая сложность интерпретации тогдашнего взаимодействия комментаторов с сайтом как непосредственно, с помощью предусмотренных сайтом инструментов, так и через возможности тогдашних социальных медиа.

<sup>5</sup> Библиографическое описание источников со ссылками на полные тексты приведено в разделе «Источники» в конце статьи. Для удобства при цитировании далее в тексте принята приведенная сквозная нумерация этих источников, которая заменяет полное название публикации.

K.K. Eltsova “*Semiotics of Distinction*”: the analysis of fashion discourse in the “*Kommersant*” Newspaper (case study, texts published in 2009)

5. «Одежда не на показ» (октябрь 2009)
6. «Образ действия» (октябрь 2009)
7. «Освобождение от роскоши» (декабрь 2009)
8. «Декорированная простота» (декабрь 2009)

Обзоры коллекций в «Коммерсантъ Стиль» были построены таким образом, что в каждом выпуске выходило два авторских материала объемом около 5000 знаков, представляющих мнение журналиста о преобладающих тенденциях сезона. Эти авторские материалы сопровождалась серией небольших заметок, посвященных чуть более подробно и «техническому» описанию каждого названного тренда. Заметки, в отличие от авторских текстов, шли без подписи обозревателя и сопровождалась иллюстрациями: в Интернет-варианте был предусмотрен их просмотр в режиме слайд-шоу. Соответственно, стандартно в каждом выпуске было два типа обзоров. Первой шла статья, где тенденции ставились в контекст актуальной ситуации в стране и мире. Задачей второй статьи был систематический анализ деталей самой коллекции. Этот момент комплиментарности обзоров значим, поскольку потенциальному читателю предоставлялось два разных типа информации: взгляд на новинки сезона в контексте ключевых событий и более подробное и одновременно «отстраненное» знание об особенностях показанного на мировых подиумах. В каждом выпуске «Коммерсантъ Стиль» (в Интернет-публикации – под основным блоком) были даны краткие аннотации выделенных обозревателями тенденций: в них давались рекомендации, как носить продемонстрированную одежду и подборка иллюстрирующих словесные описания фотографий с показов. В отличие от первых двух статей, авторство которых было указано, аннотации к сезонным трендам шли без подписи, хотя и были написаны теми же самыми обозревателями, отражая, подразумевалось, мнение редакции. Часто в кратких материалах по тенденциям с различными вариациями повторялись основные риторические линии главных статей.

Основной фокус моего исследования направлен на анализ именно авторских обзоров. При этом аннотации, в случае необходимости, привлекались как дополнительный материал для проверки предположений и гипотез, возникших в ходе работы с основным материалом.

### **Нарративы обзоров и «семиотика избранности» как элемент дискурса о моде**

В этой части я кратко представлю типы нарративов, выявленных в ходе анализа, и перейду к систематизации наблюдений относительно способов построения «семиотики избранности» в дискурсе выявленных нарративов. Таким образом, «семиотика избранности» представляет собой обобщающую систематизацию результатов анализа нарративов обзоров<sup>6</sup>.

### **Нарративы обзоров**

Ключевые концепты, опорные и второстепенные персонажи, особенности повествовательной структуры, в которую складываются перечисленные элементы в рамках выявленных нарративов, представляют основу «семиотики избранности» как принципиального аспекта исследуемого дискурса о моде. Итак, выделяются два типа нарративов: *коммуникативный* и *экспертный*. (Один из обзоров также содержал элементы разных нарративных типов, поэтому был обозначен мной как «смешанный» нарратив. Он рассматривался в зависимости от параметра в сопоставлении и с коммуникативным, и с экспертным нарративами.)

Необходимо иметь в виду, что во многом наличие двух типов нарратива – коммуникативного и экспертного – объясняется и мотивировано в целом традицией построения выпусков приложения «Коммерсантъ Стиль», посвященных обзорам модных коллекций. Отмечу также, что обозреватели, как правило, предпочитают работать в рамках только одного из двух типов нарратива. Так, все экспертные нарративы принадлежат авторству Марины Прохоровой. Коммуникативные нарративы написаны Геннадием Йозефавичусом и Ольгой Михайловской. Однако есть основания полагать,

<sup>6</sup> В данном случае было принято решение не приводить детали дискурсивного анализа, в полном объеме представленного в тексте магистерской диссертации. Это сделано с целью представить в формате статьи эссенцию проведенной работы и полученных результатов, оставив возможность более подробного знакомства с исследованием на материале диссертации.

К.К. Ельцова «Семиотика избранности»: дискурс о моде в издании  
«Коммерсантъ Стиль» (кейс-стади публикаций за 2009 г.)

что в данном случае речь должна идти и о своего рода 'разделении обязанностей', которого придерживаются обозреватели в рамках работы над выпусками «Стиль Коммерсантъ», посвященных обзорам сезонных коллекций одежды. В качестве одного из подтверждений этого предположения упомяну материал, который Марина Прохорова написала для другого издания «Forbes Style», где нельзя не увидеть пример коммуникативного нарратива в большей степени, нежели экспертного. Более того, один из нарративов Прохоровой в рамках данного исследования отнесен нами к смешанному типу в силу того, что в нем в значительной степени присутствуют элементы коммуникативного нарратива. Что касается Ольги Михайловской и Геннадия Йозефовичуса, эти авторы имеют опыт сотрудничества с глянцевыми журналами мод. Вероятно, их стиль, будучи адаптирован под стандарты журналистского письма для ИД «Коммерсантъ», все же отражает во многих аспектах навык работы для гляцевых изданий.

Характерно, что в рамках коммуникативного типа повествования отчетливо различаются между собой тексты, соответствующие обзорам показов мужских и женских коллекций: я их условно называю «мужским» и «женским» нарративами. В целом, коммуникативный и экспертный нарративы отличаются по трем ключевым параметрам.

Во-первых, коммуникативный нарратив предполагает активное упоминание актуальной действительности в тексте, экспертный – нет. Соответственно, в коммуникативном нарративе автор присутствует явно и, так или иначе, соотносит себя с аудиторией, в частности, через местоимение «мы», а также выступая в роли «своего человека» и, одновременно, «мудрого советчика». Прием типажности характерен в первую очередь именно для мужских коммуникативных нарративов. В экспертном нарративе авторитет автора построен на эффекте максимально «отстраненного» повествования. Автор намеренно не проявляет себя, фокусируя все внимание читателя на описаниях показанной на подиумах одежды.

Во-вторых, в коммуникативном типе нарратива главные действующие герои – персонажи, имеющие прототипов в действительности: банкир, рекламщик, студент художественного вуза и т.п. В экспертном нарративе главные действующие герои – неодушевленные предметы и абстрактные категории, например, «одежда» и «мода». Центральные персонажи коммуникативного нарратива в экспертном нарративе оказываются на вторых ролях.

В-третьих, показательно, что опорными концептами коммуникативного нарратива оказываются «кризис» и стратегии реагирования на него: «сила», «сила духа», «жизнеспособность», «спокойствие», «возвращение к корням», «честность», «ответственность». Речь идет, таким образом, о солидаризации в восприятии ситуации как сложной и о выработке риторических стратегий противостояния угрозе. Вместе с тем, в экспертном нарративе ситуация кризиса практически не артикулирована.

Мужской и женский коммуникативные нарративы отличаются с точки зрения приемов описания подиумных коллекций. В мужском повествовании центральные действующие персонажи – мужские типажи-образы: подиумные (денди, мужчина эпохи Великой депрессии и т.п.) и жизненные (банкир, рекламщик, студент художественного вуза и т.п.). В женском повествовании на первом плане – представители индустрии моды: дизайнеры, байеры, представители модной прессы.

За подобным различием стоит разная риторика убеждения. Мужчину убеждают в том, что он – хозяин положения и выбор одежды за ним. Женщину – в том, что идеи дизайнеров относительно одежды на новый сезон не подлежат сомнению и обязательны к воспроизведению.

При этом женские нарративы более наглядны в плане драматургии сюжета: и в том, что касается риторики кризиса, представленного, в отличие от мужской версии, как «финансовая катастрофа» и т.п.; и в том, что касается приемов моделирования «ситуаций противостояния», «продвигающих» сюжет повествования, например, пресса и байеры vs дизайнеры; феминистка vs «настоящая женщина», «богатые» vs «интеллектуалы». Таким образом, в женском нарративе ведущий убеждающий прием – драматичность и эмоциональность повествования; тогда как в мужском – тщательное «прорисовывание» центрального персонажа: мужчины-идеала, мужчины-читателя, покупателя.

В целом дискурс исследованных нарративов предполагает в первую очередь «мужской» взгляд: мужчины работают и представлены в различных детально прописанных профессиональных ипостасях; женщины – нет, они присутствуют только гендерно, как «женщины вообще». Единственное, что описывает «женские» виды деятельности, это «домашние вечеринки», «семейные обеды» и «лекции заезжих умников» – то есть гендерно-стереотипные, особенно первые два, «женские» занятия.

Отдельно был рассмотрен вопрос упоминаний и рассуждений о проявлениях сексуальности в способах носить одежду. Стоит отметить, что эта тематика редуцирована в приложении «Стиль. Коммерсантъ» 2009 г. до проявлений, которые могут считаться случайными, и поэтому едва ли позволяют сделать обобщающие выводы. Однако женские нарративы содержат описания коллекций нижнего белья, а мужские – нет, что подразумевает возможность представить женское полуобнаженное тело, но не мужское; вместе с тем единичное упоминание о возможности гомосексуальности есть по отношению к мужчинам, но по отношению к женщинам эта тема не возникает ни в каком виде. Можно предположить, что «Коммерсантъ», позиционируя себя как солидное издание, давал понять, что сексуальность здесь, в отличие от глянца, не тематизируется.

### «Семиотика избранности»

Стратегии и способы построения «семиотики избранности», то есть «знаки избранности», в дискурсе выявленных нарративов могут быть систематизированы следующим образом.

Прежде всего, это собственно наличие подробных обзоров в издании: «Коммерсантъ» – единственное в 2000-е гг. русскоязычное издание своего класса и сегмента, в котором вообще существовали регулярные модные обзоры. Более того, профессиональный уровень авторов-обозревателей также должен был восприниматься как знак «избранности аудитории», то есть для читателя издания пишет очень хорошо подготовленный и эрудированный обозреватель. В свою очередь, со стороны аудитории чтение подобных обзоров предполагает: во-первых, наличие времени; во-вторых, достаточный уровень общей эрудированности и образованности, чтобы понять, о чем идет речь, когда упоминается о тех или иных исторических персонажах и событиях, литературных и кинематографических героях и т. п.

Далее, об избранности говорят рекомендации относительно того, **что** носить – перечисление одежды только очень дорогих и раскрученных марок, «люксовых марок», «важных марок». Избранностью веет и упоминание про то, **кому** носить: подробное перечисление определенных типажей (мужских) и практик (и для мужчин, и для женщин). Причем все, что попадает в их число, подано в положительном контексте и подтверждает личные или социально-групповые добродетели. То есть релевантными в данном случае оказываются представители элиты, если принимать «социальный» угол зрения; «настоящие женщины» и «мужественные» мужчины, если брать гендерный аспект; а в целом – люди, приверженные «истинным ценностям», если посмотреть на все с «экзистенциальной» точки зрения.

«Семиотика избранности» кроется не только и не столько в том, «что носить» и «кому носить», но, в большей степени, **«как носить»**. В этом отношении, вероятно, ключевыми элементами дискурса обзоров можно считать одновременно дискурс *деятельного отношения к жизни, силы, жизнеспособности* и дискурс *легкости, небрежности, вальяжности*. И если упоминания про вальяжность являются заметной темой не только в обзорах 2009 года, то «жизнеспособность, сила и т. п.» характерны, в первую очередь, именно для «кризисных» обзоров. Определение кризиса как общей угрозы определило выработку общегрупповых стратегий противостояния: «сила», «жизнеспособность», «возвращение к истинным ценностям», «честность» как «смелость не прикидываться бедным». Соответственно, подразумеваемая самоидентификация такова: «сильные», «целеустремленные», «мужественные», «деятельные» люди, ни в коем случае не жертвы обстоятельств.

### Заключение

#### Выводы

Ключевыми характеристиками, определяющими «семиотику избранности», стали в рассмотренных обзорах рассуждения о мотивациях, внутренних качествах и правилах поведения, необходимых для жизни в условиях финансового кризиса.

Проанализированная система рекомендаций позволяет определить тех, кому они адресованы и кто согласился бы им следовать, как «сильных», «целеустремленных», «деятельных», «жизнеспособных» людей – «хозяев жизни», «мужественных мужчин» и «настоящих женщин», которые имеют смелость и «не прикидываются бедными». В сложной ситуации эти люди способны проявить «силу духа» и «сдержанность». При этом именно «сдержанность» несет в себе ключевую смысловую нагрузку. «Сдержанность» понимается как способность сохранять хладнокровие и риторически обозначена: во-первых, предпочтением лаконичного кроя, простых и ясных форм, минималистичных силуэтов, как правило, благородных тканей сдержанных оттенков; во-вторых, особым вниманием к способу носить одежду: «непринужденно», «свободно» «ответственно»; в-третьих, сосредоточением в подразумеваемых условиях кризиса на семье и друзьях: «домашних обедах, семейных вечеринках, тихом семейном отдыхе», а не на «основных светских маршрутах». Таким образом, в репрезентируемой кризисной ситуации стратегия «сдержанности» становится еще и способом свести публичное к частному, что в конечном итоге можно трактовать как своего рода «менеджмент эмоций» [Аронсон, 2020] вполне реакционного толка.

Итоговый, обобщающий вывод исследования можно сформулировать следующим образом: «потребление сдержанности» – и в одежде, и в образе жизни вообще – является *ведущей рекомендацией* дискурса. Однако «потребление сдержанности» представляет собой маркер *опорной ценности*, которая играет ключевую роль в символизации конструируемой социально-групповой идентичности, а именно того, что репрезентировано как «приверженность истинным ценностям». Под «истинными ценностями» подразумевается не только исключительное знание о том, что полагать «истинной» ценностью, и не только привилегированный доступ к подобным знаниям и ценностям, но в значительной степени угадывается традиционалистское распределение гендерных ролей.

#### Разработка выводов и дискуссия

Показательно, что реконструированная в ходе анализа обзоров модных мужских и женских коллекций, которые публиковались в 2009 г. в приложении «Коммерсантъ. Стиль», «семиотика избранности», то есть система дискурсивного конструирования социальной дистанции для предлагаемой аудитории издания в качестве знака ее отличия и высокого социального статуса, в последующие десять лет становится опорной и мейнстримной рекомендацией дискурса о моде в изданиях, которые рассчитаны на разные аудитории: от желтой прессы и глянца до т.н. качественной прессы; причем как в мире, так и в России. «Потребление сдержанности» – как и «сдержанное потребление», «осознанное потребление» и тому подобные формулировки, которые, можно предположить, являются актуальными вариациями дискурсивного контроля над практиками потребления – распространяется в 2010-е гг. далеко за пределы дискурса о моде. К настоящему моменту мысль об «одежде не на показ» (цитируя заголовок одного из обзоров) и в целом о «потреблении не на показ», репрезентированная, в частности, в российских редакционных медиа широко и разнообразно, становится актуальной в обстоятельствах глобальных и региональных политических, социальных, финансовых кризисов, волновавших мир в прошедшие десять лет. Корректно предположить, что идея и практики демонстративного потребления, широко распространенные в России в 1990-е и первой половине 2000-х гг., утратили сегодня прежнюю социальную адекватность и, соответственно, релевантность. Оговорюсь, однако, что отдельной проверки это предположение требует в случае социальных сетей, которые в минувшее десятилетие становятся ключевыми каналами демонстрации (индивидуального) тщеславия со своим режимом эмоциональности.

Отдельного внимания в исследованном дискурсе о моде заслуживает гендерно маркированное разделение на «мужское» и «женское». Разумеется, технически это разделение продиктовано конвенциональным делением одежды на женскую и мужскую. Однако в свете глобальных движений за равноправие, в том числе, гендерное, вышедших в последние несколько лет на новый уровень – и с точки зрения влияния на мировую информационную повестку, и с точки зрения охвата и вовлечения аудиторий, значимым и интересным представляется проверить, каким образом и в какой степени, с поправкой на реакционность соответствующего дискурса в современной России, такого рода разделение воспроизводится в обзорах модных коллекций в издании «Коммерсантъ. Стиль» сегодня.

**Я признательна Александру Викторовичу Маркову (РГГУ) за важные замечания, которые помогли сделать текст лучше. В частности, обсуждение этой статьи помогло обнаружить и проблематизировать связь между растущей в 2010-х – 2020-х гг. глобальной популярностью идей «новой скромности» и «осознанного потребления» и традиционалистским поворотом, который разворачивается на наших глазах во всем мире. Я благодарна также за емкую метафору «эмоциональный менеджмент» (авторства Полины Аронсон), на которую Александр Викторович обратил мое внимание. Наконец, важным для меня было наблюдение А.В. Маркова о влиянии «понятия “изящная небрежность” (*sprezzatura*), ключевого для позиционирования итальянских люксовых марок одежды» (А.М.) на дискурс «небрежности», «вальяжности», «легкости» (в способах носить одежду) – один из ключевых элементов «семиотики избранности» проанализированных источников.**

#### ИСТОЧНИКИ

1. Йозефовичус Г. Время Белого // Приложение «Стиль» к газете «Коммерсантъ». № 58 (4113) от 02.04.2009. С. 22.
2. Михайловская О. Демонстрация стойкости // Приложение «Стиль» к газете «Коммерсантъ». № 162 (4217) от 03.09.2009. С. 20.
3. Михайловская О. Одежда не на показ // Приложение «Стиль» к газете «Коммерсантъ». № 197 (4252) от 22.10.2009. С. 24.
4. Михайловская О. Освобождение от роскоши // Приложение «Стиль» к газете «Коммерсантъ» № 236 (4291) от 17.12.2009. С. 24
5. Прохорова М. Бесстрашная небрежность // Приложение «Стиль» к газете «Коммерсантъ». № 58 (4113) от 02.04.2009. С. 24.
6. Прохорова М. Декорированная простота // Приложение «Стиль» к газете «Коммерсантъ» № 236 (4291) от 17.12.2009. С. 26.
7. Прохорова М. Образ действия // Приложение «Стиль» к газете «Коммерсантъ». № 197 (4252) от 22.10.2009. С. 26.
8. Прохорова М. По законам военного времени // Приложение «Стиль» к газете «Коммерсантъ». № 162 (4217) от 03.09.2009. С. 6.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аронсон П. Любовь. Сделай сам. Как мы стали менеджерами своих чувств. – Москва: Individuum, 2020.
2. Барт Р. Система Моды // Статьи по семиотике культуры. – Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – С. 29-356.
3. Горалик Л. «Не будет барсеток – не будет и Путина»: костюм оппозиции на акциях протеста 2011–2012 годов. // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. 2017. № 45. С. 260-275.
4. Гофман А. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. 3-е изд. – Санкт-Петербург: Питер, 2004.
5. Дейк ван Т. Язык. Познание. Коммуникация. – Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000.
6. Ельцова К. «Качественные» медиа для «образованного меньшинства»: анализ дискурса об элитарности в российских новых медиа // Философия и культура. 2014. № 8 (80). С. 1149-1175.
7. Ельцова К. Дискурсы об элитарных группах в современной России (анализ публикаций в новых медиа) // Вестник РГГУ. Серия Политология. 2015. № 1. С. 44-52.

К.К. Ельцова «Семиотика избранности»: дискурс о моде в издании  
«Коммерсантъ Стиль» (кейс-стади публикаций за 2009 г.)

8. Ельцова К. Российские «качественные медиа» и конструирование элитарности // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2017. № 114. С. 81-97.
9. Зверева В. Дискурсивное конструирование социальной иерархии в Рунете // Настройка языка. Управление коммуникациями на постсоветском пространстве / Под ред. Е. Лапиной-Кратасюк, Е. Ним, О. Мороз. – Москва: Новое литературное обозрение. 2016. – С. 197-224.
10. Зиммель Г. Мода // Избранное. Том 2. Созерцание жизни. – Москва: Юрист. 1996. – С. 266-292.
11. Кордонский С., Моляренко О., Дехант Д. Мифологемы о социальной иерархии в России // Отечественные записки. 2012. № 1 (46). С. 133-142.
12. Кордонский С., Моляренко О., Дехант Д. Сословные компоненты социальной структуры России // Отечественные записки. 2012. № 1 (46). С. 74-91.
13. Куренной В. Интеллектуально-активная группа населения и ее взгляды // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2009. № 3 (91). С. 178-185.
14. Лежнина Ю. Особенности потребительского поведения состоятельных россиян // Мир России. 2006. № 1. С. 101-126.
15. Мерзлякова В. Дискурс успешности в российской медиа культуре 2000-х гг. Диссертация на соискание степени кандидата культурологии. – Москва. 2012.
16. Пропт В. Исторические корни волшебной сказки. – Москва: Лабиринт, 2000.
17. Радаев В. Экономическая Социология. Второе издание. – Москва: ИД ГУ-ВШЭ, 2008.
18. Социальное неравенство в социологическом измерении. Аналитический доклад / Коллектив авторов под руководством Горшкова М.К., Тихоновой Н.Е. – Москва: ИС РАН в сотрудничестве с Горбачев-Фондом и Национальным Инвестиционным Фондом. 2006.
19. Филлипс Л, Йоргенсен М. Дискурс-анализ. Теория и метода. – Харьков: Гуманитарный центр, 2008.
20. Хахулина Л. Субъективные оценки социального неравенства: результаты сравнительного международного исследования // Общественный разлом и рождение новой социологии: двадцать лет мониторинга / Под ред. Гудкова Л.Г., Дубина Б.В., коллектив авторов. – Москва: Издательство Litres, 2013. – С. 465-485.
21. Шкаратан О. и коллектив. Социально-экономическое неравенство и его воспроизводство в России. – Москва: Олма медиа групп, 2009.
22. Allen C. “Style Surfing” Changing Parameters of Fashion Communication – Where Have They Gone? 1st Global Conference “Fashion. Exploring Critical Issues. 25 – 27 September 2009. Mansfield College Oxford; [Online] URL: [http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/6213/2/Fashion\\_Style\\_surfing\\_paper\\_C\\_ALLEN\\_FINAL.pdf](http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/6213/2/Fashion_Style_surfing_paper_C_ALLEN_FINAL.pdf) (дата обращения: 28.09.2020).
23. Barnard M. Fashion as Communication. 2<sup>nd</sup> edition. – London: Routledge. 2002.
24. Bourdieu P. Social Space and Symbolic Power // Sociological Theory. 1989. Vol. 7. No. 1. P. 14-25.
25. Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis. Eds. Bruzzi S., Church Gibson P. – London: Routledge, 2000.
26. Foucault M. L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. – Paris: Gallimard, 2001.
27. McCracken G. Culture and Consumption. New Approaches to the Symbolic Character of the Consumer Goods and Activities. – Indiana University Press. 1988.
28. Rocamora A. Fashioning the city. Paris, Fashion and the Media. – London : New York: I.B.Tauris, 2009.
29. Rutten E. The Faces and Spaces of a Russian Culture-News Portal: [www.openspace.ru](http://www.openspace.ru) // Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media. 2011. № 6. P. 93-103.
30. Roesen T. [www.snob.ru](http://www.snob.ru): A Social Network Site for the Elite // Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media. 2011. № 6. P. 81-92.

#### SOURCES

1. Jozefavichus G. *Bremja Belogo* [The white man's burden]. In: *Prilozhenie «Stil'» k gazete «Kommersant»* [The “Style” supplement of the “Kommersant” newspaper]. No 58 (4113), 02.04.2009. P. 22.
2. Mihajlovskaja O. *Demonstracija stojkosti* [Demonstration of resilience]. In: *Prilozhenie «Stil'» k gazete «Kommersant»* [The “Style” supplement of the “Kommersant” newspaper]. No 162 (4217), 03.09.2009. P. 20.
3. Mihajlovskaja O. *Odezhdza ne na pokaz* [Clothes that are not meant to be exposed]. In: *Prilozhenie «Stil'» k gazete «Kommersant»* [The “Style” supplement of the “Kommersant” newspaper]. No 197 (4252), 22.10.2009. P. 24.

K.K. Eltsova “*Semiotics of Distinction*”: the analysis of fashion discourse in the “*Kommersant*” Newspaper (case study, texts published in 2009)

4. Mihajlovskaja O. *Osvobozhdenie ot roskoshi* [Liberation from luxury]. In: *Prilozhenie «Stil'» k gazete «Kommersant»* [The “Style” supplement of the “Kommersant” newspaper]. No 236 (4291), 17.12.2009. P. 24
5. Prokhorova M. *Besstrashnaja nebrezhnost'* [Fearless carelessness]. *Prilozhenie «Stil'» k gazete «Kommersant»* [The “Style” supplement of the “Kommersant” newspaper]. No 58 (4113), 02.04.2009. P. 24.
6. Prokhorova M. *Dekorirovannaja prostota* [Decorated simplicity]. *Prilozhenie «Stil'» k gazete «Kommersant»* [The “Style” supplement of the “Kommersant” newspaper]. No 236 (4291), 17.12.2009. P. 26.
7. Prokhorova M. *Obraz dejstvija* [Mode of action]. *Prilozhenie «Stil'» k gazete «Kommersant»* [The “Style” supplement of the “Kommersant” newspaper]. No 197 (4252), 22.10.2009. P. 26.
8. Prokhorova M. *Po zakonam voennogo vremeni* [According to the laws of war time]. *Prilozhenie «Stil'» k gazete «Kommersant»* [The “Style” supplement of the “Kommersant” newspaper]. No 162 (4217), 03.09.2009. P. 6.

#### REFERENCES

1. Allen C. “*Style Surfing*” *Changing Parameters of Fashion Communication – Where Have They Gone? at The 1st Global Conference “Fashion. Exploring Critical Issues”*. September 25 – 27, 2009. Mansfield College Oxford; [Online], available at: [http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/6213/2/Fashion\\_Style\\_surfing\\_paper\\_C\\_ALLEN\\_FINAL.pdf](http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/6213/2/Fashion_Style_surfing_paper_C_ALLEN_FINAL.pdf) (accessed 30 June 2020).
2. Aronson P. *Lyubov'. Sdelay sam. Kak my stali menedzherami svoikh chuvstv* [Love DIY. How we became managers of our senses]. Moscow, Individuum, 2020.
3. Barnard M. *Fashion as Communication*. 2<sup>nd</sup> ed. London, UK, Routledge. 2002.
4. Barthes R. *Sistema Mody* [Fashion System]. In: Barthes R. *Statji po semiotike kultury* [Papers on semiotics of culture]. Moscow, Izdatelstvo im. Sabashnikovyx, 2003. Pp. 29 – 356.
5. Bourdieu P. *Social Space and Symbolic Power*. In: *Sociological Theory*. 1989. Vol. 7. No. 1. Pp. 14-25.
6. Bruzzi S., Church Gibson P. (ed.) *Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis*. London, Routledge, 2000.
7. Dijk van T. *Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Blagoveshchensk, BGK im. I.A. Baudouin de Courtenay, 2000.
8. Eltsova K. “*Kachestvenniye media*” dlya “*obrazovannogo men'schinstva*”: *analiz diskursa ob elitarnosti v rossiiskikh novykh media* [“Quality” media for the “educated minority”: an analysis of the elitist discourse in Russian new media]. In: *Filosofia i Kultura* [Philosophy and Culture]. 2015. 8 (80). Pp. 1149-1175.
9. Eltsova K. *Diskursy ob elitarnykh gruppakh v sovremennoi Rossii (analiz publikatsij v novykh media)* [Discourse on elite groups of the contemporary Russian society (analysis of publications in the digital media)]. In: *Vestnik RGGU. Seria Politologiya* [RSUH Bulletin. Political Sciences Section]. 2015. 6 (149). Pp. 44-52.
10. Eltsova K. *Rossijskie “kachestvennye media” i konstruirovaniye elitarnosti* [Russian “quality media” and the discursive construction of elitism]. In: *Neprikosnovenniy Zapas: Debaty o politike i kulture* [NZ. Debates on Politics and Culture]. 2017. 114. Pp. 81-97.
11. Fillips L, Iorgensen M. *Diskurs-analiz. Teoriya i metod* [Discourse Analysis. Theory and Method]. Khar'kov, Gumanitarnyi tsentr, 2008.
12. Foucault M. *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris, Gallimard, 2001.
13. Gofman A. *Moda i lyudi. Novaya teoriya mody i modnogo povedeniya*. [Fashion and people. New theory of fashion and fashion behavior]. 3<sup>rd</sup> ed. Saint-Petersburg, Piter, 2004
14. Goralik L. «*Ne budet barsetok – ne budet i Putina*»: *kostyum oppozitsii na aktsiyakh protesta 2011–2012 godov* [“If there are no purses, there will be no Putin either”: the opposition’s suit at the protests of 2011 – 2012]. In: *Teoriya mody. Odezhda. Telo. Kul'tura* [Fashion theory. Clothing. Body. Culture]. 2017. No. 45. Pp. 260-275.
15. Khakhulina L. *Sub'yektivnyye otsenki sotsial'nogo neravenstva: rezul'taty sravnitel'nogo mezhdunarodnogo issledovaniya* [Subjective assessments of social inequality: the results of a comparative international study]. In: *Obshchestvennyy razlom i rozhdeniye novoy sotsiologii: dvadtsat' let monitoringa* [Social rift and the birth of a new sociology: twenty years of monitoring]. Ed. Gudkov L., Dubin B. et al. Moscow, Litres Publishing House, 2013. Pp. 465-485.
16. Kordonskiy S., Molyarenko O., Dehant D. *Mifologemy o sotsial'noy iyerarkhii v Rossii* [Mythologems about social hierarchy in Russia]. In: *Otechestvennyye zapiski* [Notes of the Fatherland]. 2012. No. 1 (46). Pp. 133-142.
17. Kordonskiy S., Molyarenko O., Dehant D. *Soslovnyye komponenty sotsial'noy struktury Rossii* [Estate components of the social structure of Russia]. In: *Otechestvennyye zapiski* [Notes of the Fatherland]. 2012. No. 1 (46). Pp. 133-142.

К.К. Ельцова «Семиотика избранности»: дискурс о моде в издании  
«Коммерсантъ Стиль» (кейс-стади публикаций за 2009 г.)

18. Kurennoy V. *Intellektual'no-aktivnaya gruppa naseleniya i yeye vzglyady* [Intellectual-active group of the population and its views]. In: *Monitoring obshchestvennogo mneniya: Ekonomicheskiye i sotsial'nyye peremeny* [Monitoring of public opinion: Economic and social changes]. 2009. No. 3 (91). Pp. 178-185.
19. Lezhnina Y. *Osobennosti potrebitel'skogo povedeniya sostoyatel'nykh rossiyan* [Features of consumer behavior of wealthy Russians]. In: *Mir Rossii* [World of Russia]. 2006. No. 1. Pp. 101-126.
20. McCracken G. *Culture and Consumption. New Approaches to the Symbolic Character of the Consumer Goods and Activities*. Bloomington, Indiana University Press, 1988.
21. Merzlyakova V. *Diskurs uspehnosti v rossiyskoy media kul'ture 2000-kh gg.* [Discourse of Success in Russian Media Culture of the 2000s]. PhD Thesis. Moscow, Russian State University for the Humanities, 2012.
22. Propp V. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [Historical Routes of the Fairy Tale]. Moscow, Labirint, 2000.
23. Radaev V. *Ekonomicheskaya Sotsiologiya* [Economic Sociology]. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, Publishing House of the HSE, 2008.
24. Rocamora A. *Fashioning the City. Paris, Fashion and The Media*. London-New York, I.B.Tauris, 2009.
25. Roesen T. 'www.snob.ru: A Social Network Site for the Elite'. In: *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media*. 2011. No 6. Pp. 81-92.
26. Rutten E. *The Faces and Spaces of a Russian Culture-News Portal: www.openspace.ru*. In: *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media*. 2011. No 6. Pp. 93-103.
27. Shkaratan O. et al. *Sotsial'no-ekonomicheskoye neravenstvo i yego vosproizvodstvo v Rossii* [Socio-economic inequality and its reproduction in Russia]. Moscow, Olma Media Group, 2009.
28. *Sotsial'noye neravenstvo v sotsiologicheskom izmerenii. Analiticheskiy doklad* [Social inequality in the sociological dimension. Analytical report]. Ed. Gorshkov N., Tikhonova M. et al. Moscow, IS RAS in cooperation with the Gorbachev Fund and the National Investment Fund, 2006.
29. Zimmel G. *Moda, Izbrannoe. Tom 2. Sozertsanie zhizni* [Fashion in Vol. 2. Observing Life]. Moscow, Yurist, 1996. Pp. 266-292.
30. Zvereva V. *Diskursivnoye konstruirovaniye sotsial'noy iyerarkhii v Runete* [Discursive construction of social hierarchy in Runet]. In: *Nastroyka yazyka. Upravleniye kommunikatsiyami na postsovetском prostranstve* [Language setting. Communication management in the post-Soviet space]. Ed. E. Lapina-Kratasyuk, E. Nim, O. Moroz. Moscow, New Literary Observer. 2016. Pp. 197-224.

*Е.И. Виноградова*

*младший научный сотрудник*

*Уральского государственного архитектурно-художественного университета*

[evgenia.vip@list.ru](mailto:evgenia.vip@list.ru)

## ИССЛЕДОВАНИЕ ЭВОЛЮЦИИ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В 20 ВЕКЕ О ДЕТЕРМИНАЦИИ ОСОБЕННОСТЕЙ АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПСИХОЛОГИЧЕСКИМИ ХАРАКТЕРИСТИКАМИ ИХ ТВОРЦОВ – АРХИТЕКТОРОВ

В данной статье архитектура рассматривается как продукт психологической деятельности архитектора, а потому поднимается вопрос о роли личности самого архитектора, его внутренних сознательных и бессознательных интенциях к созданию определенных композиционно-образных решений зданий.

В статье последовательно рассматривается как развитие теорий, концепций и экспериментальных данных основных психологических школ 20 века влияли на представления об особенностях процесса проектирования, возможных взаимосвязях психологических особенностей личности мастера и специфики его творений, а также в целом на теорию и практику архитектуры.

Делается вывод, что, несмотря на то, что особенности творчества изучались практически в рамках каждой психологической школы, и в большинстве из них признается и освещается возможность отражения психологических особенностей зодчего в продуктах его творчества, каждая школа понимала данные особенности в соответствии с теорией личности, существующей в ней. Это определило узость подходов и невозможность проведения полноценных исследований в рамках одной психологической школы.

**Ключевые слова:** архитектура и психология, психологические характеристики архитекторов, творчество, архитектор, психологическая школа, архитектурная школа, процесс проектирования, зритель, восприятие архитектуры, концепция архитектуры

This article considers architecture as a product of the architect's psychological activity, and therefore raises the question of the role of the architect's personality, his internal conscious and unconscious intentions to create certain compositional and figurative solutions of buildings.

The article consistently examines how the development of theories, concepts and experimental data of the main psychological schools of the 20 century influenced the ideas about the features of the design process, possible relationships between the psychological characteristics of the master's personality and the specifics of his creations, as well as the theory and practice of architecture in General.

It is concluded that, despite the fact that the features of creativity were studied in almost every psychological school, and most of them recognize and highlight the possibility of reflecting the psychological characteristics of the architect in the products of his work, each school understood these features in accordance with the theory of personality that exists in it. This determined the narrowness of approaches and the impossibility of conducting full-fledged research within a single psychological school.

**Keywords:** architecture and psychology, psychological characteristics of architects, creativity, architect, psychological school, school of architecture, design process, spectator, perception of architecture, concept of architecture

На сегодня в теории архитектуры существует множество разрозненных подходов и концептов, которые направлены на то, чтобы объяснить и типологизировать композиционно-образное многообразие архитектурных объектов, появившееся в 20 веке. Однако целостной научной картины они не формируют. Потому «на данный момент существует острая потребность в формировании нового подхода к анализу как самой архитектурной формы, так и процесса ее создания», который был бы более системным и имел под собой научное основание [Качемцев, 2009, с. 119]. Этот факт заставляет обратиться к истокам самой архитектуры и рассмотреть ее как часть системы «субъект архитектор – архитектурный объект – субъект зритель». В ней наглядно показывается, что архитектурный объект, являясь продуктом психологической деятельности определённого субъекта – архитектора, должен отвечать представлениям другого субъекта – потребителя о том, что есть, назовем условно, «правильное» композиционно-образное решение архитектурного объекта. В свете выше сказанного возникает вопрос о роли личности самого архитектора, его внутренних

Е.И. Виноградова *Исследование эволюции представлений в 20 веке о детерминации особенностей архитектурных произведений психологическими характеристиками...*

сознательных и бессознательных интенциях к созданию определенных композиционно-образных решений зданий. В связи с этим очевидна актуальность данной статьи, в которой прослеживается как развитие психологии, получаемые экспериментальные данные помогали изучать архитектурные объекты и трансформировали представления о возможных взаимосвязях психологических особенностей личности мастера и специфики его творений в рамках психологии и архитектуры на протяжении двух веков.

Предпосылками для формирования психологии как науки стали, прежде всего, активно проводившиеся в 19 веке исследования в области неврологии и физиологии, превратившие природное тело человека в объект экспериментального изучения. Это привело впоследствии к выделению отдельного научного направления – психофизиологии. С самого начала ее развития исследователи, в том числе Э. Вебер и Г. Фехнер, стали уделять много внимания изучению восприятия и особенно зрительному восприятию [Ждан, 1999, с. 187, 192-194; Ярошевский, 1996, с. 59; Фролов, 2007, с. 61]. Психология как самостоятельная наука с отдельным категориальным и методологическим аппаратом стала привлекать внимание зодчих и исследователей, вследствие чего стали появляться труды, посвященные анализу визуальных искусств и архитектуры с позиции психологии. В первичных трудах Г. Вельфлина, А. Гильдебранда, Н. А. Ладовского, М. Я. Гинзбурга, В. Гропиуса наблюдается явный уклон к изучению вопросов, раскрывающих особенности восприятия архитектуры и ее элементов, с целью составления на основе научно получаемых данных визуальной «грамматики», которую в дальнейшем можно было бы использовать осознанно архитекторам. При этом данными исследователями роль самого архитектора, как личности с неким набором определенных психологических характеристик, в процессе проектирования практически не учитывалась. Архитектор представал «безликим» автором, проектирующим архитектурные объекты с опорой на открываемые знания по психофизиологии восприятия архитектурных элементов и воздействию на зрителя будущего сооружения [Гильдебранд, 1914; Гинзбург, 1924; Степанов, 1993; Хан-Магомедов, 1974; Хан-Магомедов 1996, с.174, 302; Хан-Магомедов, 2000; Гропиус, 1971] (рис. 1).

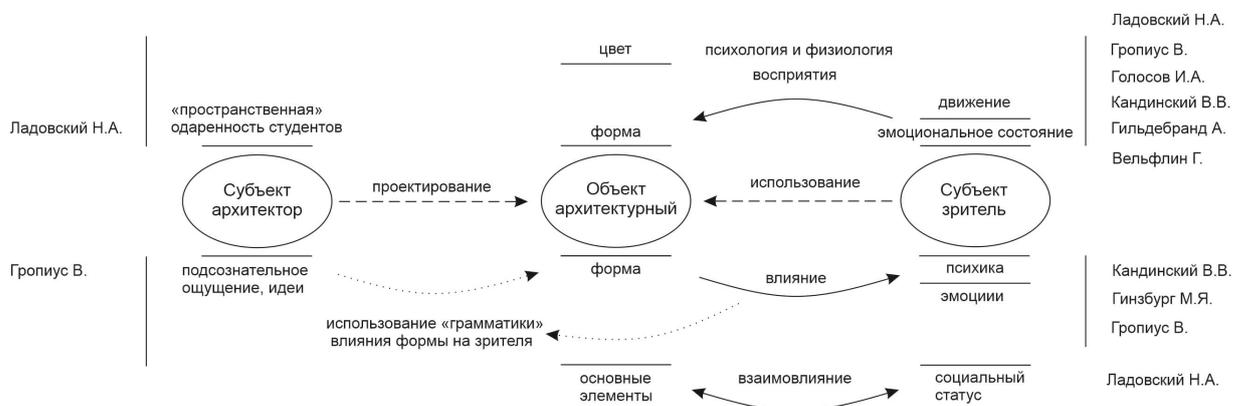


Рис. 1.

Изучение архитектуры во взаимосвязи с психикой человека под влиянием концепций первоначальных психологических школ и подходов.

Данный факт мы считаем можно объяснить несколькими причинами. Во-первых, в первые десятилетия 20 века на этапе становления новой архитектуры были отвергнуты стилистические формы и каноны прошлого, по сути отточенные на учете опыта восприятия различных элементов архитектурных объектов. Поэтому необходимо было выработать нормы и правила применения новых форм, но уже на основе научных психофизиологических данных вследствие отсутствия накопленных предыдущим опытом знаний по вопросам восприятия таких форм. Во-вторых, шло развитие методов от интуитивных описаний, основанных на интроспекции, к верифицируемым и надежным экспериментам в рамках психологии и психофизиологии прежде всего по вопросам восприятия. В-третьих, в самой психологии сложилась ситуация разрыва между развиваемыми прикладными отраслями психологии и психофизиологии и зарождающимися специфическими

E.I. Vinogradova *Study of the evolution of representations in the 20 century on the determination of the features of architectural objects by the psychological characteristics...* теоретическими концепциями личности, в некоторых из которых, например, бихевиоризме, было игнорирование определённых аспектов психики человека.

Фундаментом бихевиоризма, заложенным Дж. Уотсоном, стало изучение объективным путем внешних проявлений поведения, которое рассматривалось как всякая реакция (R), которая возникает на внешний стимул (S), и благодаря которой индивид приспособляется [Watson, 1913]. Личность изначально в рамках бихевиоризма рассматривалась как производное систем привычек, по сути, реагирующее существо, а затем в русле необихевиоризма, благодаря Э. Толмену и Б. Скиннеру, поведение человека получило психологическую характеристику [Маклаков, 2001, с. 49-52, 533; Ждан, 1999, с. 286-300]. Один из основных постулатов бихевиоризма – «окружающие условия так влияют на нас, что в данный момент при данных условиях всякий предмет может вызывать только строго соответствующий и обусловленный образ действия» – лег в основу идеи, которую развивал ряд проектировщиков, например Дж. Саймондс, не просто о необходимости учета особенностей восприятия будущего архитектурного произведения, но и о возможности манипуляции поведением человека через создание цепочки стимулов в виде некоей среды с определенными характеристиками, вызывающими заранее предполагаемую реакцию как физическую, так психологическую [Саймондс, 1965, с. 72]. При этом внутренние конструкты проектанта, мотивирующие его заниматься данным процессом или способствующие принятию определенного технического, объемно-планировочного или композиционного решения, остаются за рамками исследований в силу особенностей самого бихевиористического подхода (рис. 2).

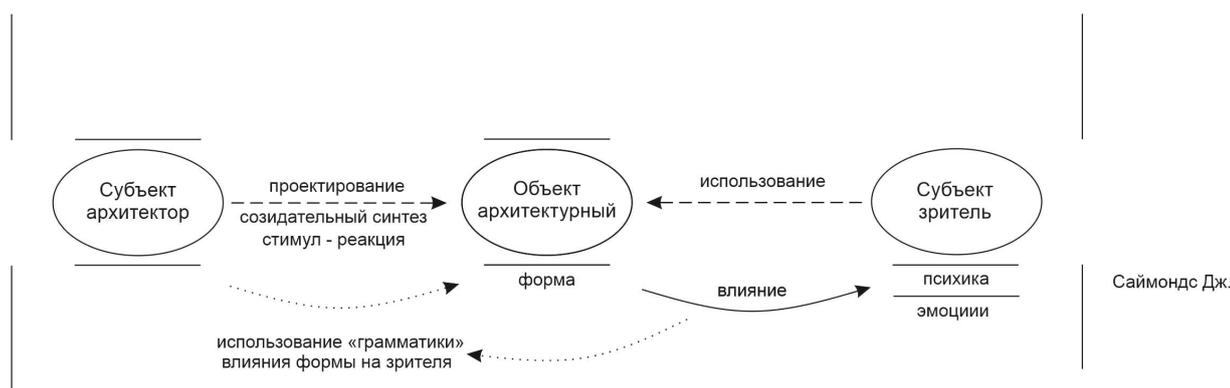


Рис. 2.

Изучение архитектуры во взаимосвязи с психикой человека под влиянием идеи бихевиоризма.

Другим наиболее влиятельным направлением в психологии в 20-30 годах 20 века была гештальтпсихология во главе с К. Коффкой, В. Келером, К. Левиным. В ней фокус внимания исследователей был прикован вначале к вопросам восприятия и мышления, позже онто и филогенетическому развитию, а также воле и потребностям [Ждан, 1999, с. 308-309; Ярошевский, 1996, с. 127-139; Веккер, 2000, с. 139-158]. Одним из наиболее ярких исследователей, продолжающих традиции гештальтпсихологии, в искусстве и архитектуре был Р. Арнхейм. Он занимался изучением особенностей, условий и факторов визуального восприятия, включая восприятие плоскостной композиции и различных объектов архитектуры, а также изучением закономерностей построения формы в творческом процессе и развития самого творческого процесса [Самохин, 1985, с. 160; Арнхейм, 1974, с. 20, 60, 72, 153-214, 231-233, 254-257; Арнхейм 1984, с. 14-15, 53-58, 96-97]. Большой интерес представляет то, что в своих работах Арнхейм, хотя и не останавливаясь специально и не разбирая детально, но указывает на факт взаимосвязи психологических качеств художника и процесса создания художественных произведений. Так в книге «Искусство и визуальное восприятие» Арнхейм говорит: «Выбор художником того или иного решения зависит от следующих факторов: а) кем художник является, б) что он хочет сказать, в) каковы способ и средства его мышления» [Арнхейм, 1974, с. 148]. В другом произведении, как отмечает В.Н. Самохин, Арнхейм утверждает, что создание эстетической формы

Е.И. Виноградова *Исследование эволюции представлений в 20 веке о детерминации особенностей архитектурных произведений психологическими характеристиками...*

обуславливается: «структурой образов объектов, отражаемой глазом; формативной силой визуальных органов; потребностью человека в понимании окружающей действительности, настроением, темпераментом, внутренними коллизиями» [Самохин, 1985, с. 180]. Данные цитаты свидетельствуют о том, что с позиций гештальтпсихологии процесс проектирования не есть полностью сознательный процесс, которым всецело управляет художник, но в процессе проектирования может происходить не всегда осознанное выражение личной индивидуальности автора. То есть некоторые особенности архитектурных объектов обусловлены психологическими особенностями личности их творца (рис. 3).

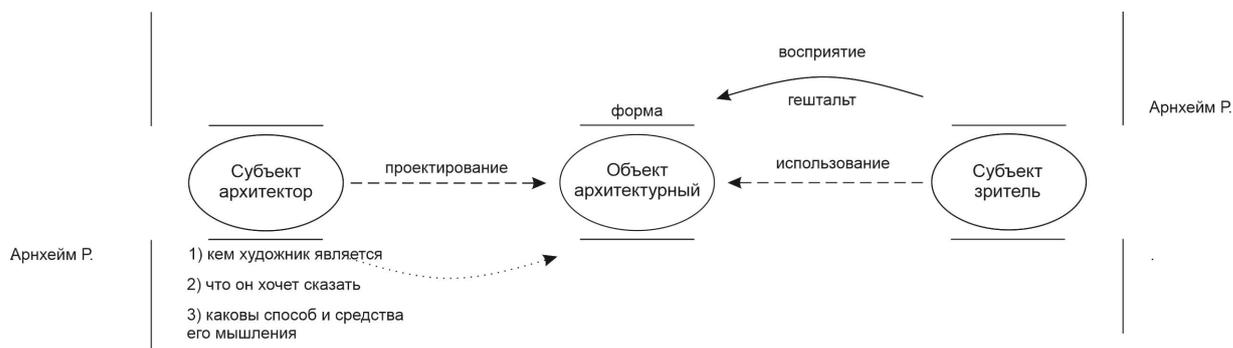


Рис. 3.

Изучение архитектуры во взаимосвязи с психикой человека под влиянием идей гештальтпсихологии.

Стоит отметить, что изначально человек представлялся существом исключительно разумным, осознающим свое поведение и управляющим им, а потому сознание приравнивалось к психике и понималось как предмет психологии. З. Фрейд, основатель психоанализа, совершенно по-новому подошел к предмету психологии и выделил в своей топографической модели три сферы психики: сознательное, предсознательное и бессознательное. Также Фрейд создал структурную модель психической жизни человека, состоящую из Ид («Оно»), Эго («Я»), Супер-Эго («Сверх-Я»). Возможность поддерживать свое психическое здоровье, по теории Фрейда, зависит от помогающих человеку смягчить конфликт между структурами психики механизмов психологической защиты: вытеснения, регрессии, рационализации, проекции, сублимации. Последняя является наиболее эффективной, так как помогает направить энергию либидо, связанную с сексуальными или агрессивными стремлениями, в другое русло, реализовать ее, в частности, в художественной деятельности [Ждан, 1999, с. 318-330; Ярошевский, 1996, с. 144-152; Фролов, 2007, с. 115-117; Фрейд, 1992, с. 49, 65; Якобсон, 1971, с. 6-7; Read, 1947, с. 82-95].

Ученик З. Фрейда – К.Г. Юнг, возглавивший психоаналитическую школу, считал, что в психике человека можно выделить: Эго – центр сферы сознания, личное бессознательное и коллективное бессознательное – сверхличное образование, включающее инстинкты и влечения, которые представляют в человеке природное существо, и архетипы, в которых проявляется человеческий дух. Архетипы – первичные идеи, существующие в виде символов и образов, являющихся итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков, и закрепленных в общечеловеческих верованиях, сказках, мифах, предрассудках, которые предрасполагают людей воспринимать и реагировать на события определенным образом [Ждан, 1999, с. 334-336; Фролов, 2007, с. 117-119; Юнг, 1996, с. 10-11; Степанов, 1993, с. 201]. Именно коллективное бессознательное является, по мнению представителей психоаналитической психологии, источником психических творений, в том числе искусства [Юнг, 1991, с. 284]. Юнг также разработал психологическую типологию личности, в основу которой положил понятия: установки – экстраверсия, интроверсия – и функции – ощущение, интуиция, мышление и чувство. Комбинируясь в своем разнообразии, данные понятия образуют систему из восьми психологических типов [Юнг, 1998]. Г. Рид положил типологию личности К.Г. Юнга в основу типологии современного искусства, учитывающей психологические особенности их авторов: для людей с доминантным «мышлением» характерно создавать работы,

E.I. Vinogradova *Study of the evolution of representations in the 20 century on the determination of the features of architectural objects by the psychological characteristics...*

относимые к реализму, сюрреализм создается людьми с преобладанием «чувств», экспрессионизм является творением тех, у кого преобладают «ощущения», а конструктивизм является детищем тех, у кого на первом месте «интуиция». Кроме того, по мнению Рида, в каждом типе искусства возможно выделить объективные (экстравертные) и субъективные (интровертные) отличительные особенности, которые корреспондируют с Юнговскими общими типами [Read, 1959, с. 97].

По мнению представителей психоаналитической психологии, например, А. Яффе, архитектура, как и всякое творческое произведение, является материальным воплощением коллективного бессознательного и наполнена богатой символикой, в том числе геометрических фигур. Исследователь видела проявление архетипических образов не только в архитектуре отдельных зданий, но и целых городов. Яффе в своих трудах прослеживает, как изменения мировоззрения и мышления людей в определенные эпохи отражались на особенностях архитектуры данного времени [Юнг, 1996, с. 318].

Таким образом, очевидно, что с позиции психоанализа и психоаналитической психологии архитектурное проектирование представляется процессом, в который включено не только сознание, но и бессознательное (личное и коллективное) человека, и при этом преобладает не рациональная, интеллектуальная сторона данного процесса, а иррациональная. А особенности архитектурных объектов детерминированы психологическими характеристиками их авторов (рис. 4).

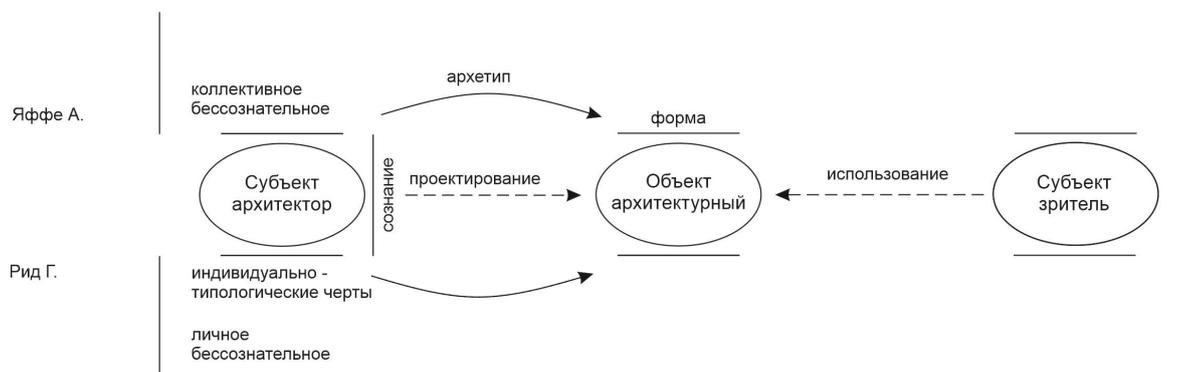


Рис. 4.

Изучение архитектуры во взаимосвязи с психикой человека под влиянием идей психоанализа и психоаналитической психологии.

Изучением внутреннего мира здоровой, творческой личности занималась гуманистическая психология, зародившаяся в 1960-х годах благодаря с Г. Олпорту, К. Роджерсу, А. Маслоу. Психологи данной школы обращались к таким понятиям как: любовь, самость, высшие ценности, бытие, честность, юмор, творчество, главным мотивом которого является стремление человека реализовать себя. На первый план для ученых выходит психологическое здоровье личности, и потому К. Роджерсом разрабатывается основанная на построении Я–концепции клиент-центрированная терапия, в которой большое значение имеют мысли и чувства как клиентов, так и консультантов [Маслоу, 2003, с. 486; Фролов, 2007, с. 136-137]. Признание ценности и уникальности отдельной личности, появившееся в послевоенные годы, пронизало не только сферу психологии, но и архитектуры, повлияв на расстановку акцентов в самом процессе проектирования. На первый план в процессе проектирования для многих архитекторов, например, К. Дзя, Ф. Хундертвассера, выходит заказчик с его потребностями, личными особенностями. По мнению данных мастеров в архитектуре должен отражаться «мир» ее потребителя, а потому проектирование начинает носить характер вслушивания и соучастия клиента и строителей [Дэй, 2000, с. 55; Ранд, 2005, с. 119]. Среди Российских исследователей можно отметить Д. А. Панова, утверждающего, что «предметно-пространственная среда дома (квартиры) выступает основой идентификации личности» [Панов, 2005, с. 8]. Таким образом, можно говорить, что под влиянием гуманистической психологии по задумке проектантов архитектурный объект должен быть отражением личности, но не архитектора,

Е.И. Виноградова *Исследование эволюции представлений в 20 веке о детерминации особенностей архитектурных произведений психологическими характеристиками...*

а будущего жителя (рис. 5). Однако, постулируя свободу самовыражения для каждой личности заказчика, в своих работах и выступлениях мастера четко обозначают собственные идеалы (стремление к органическим формам, плавным линиям), к которым и пытаются призвать остальных. При этом архитекторы не учитывают тот факт, что их личные пристрастия к определенным формам и линиям могут являться отражением их индивидуальной психологической организации, а потому могут не быть столь привлекательными для других. Это объясняется тем фактом, что специальных исследований, направленных на изучение отражения психологических особенностей личности в продуктах ее творчества, данными архитекторами не проводилось. И как показал Панов в реальности «подавляющее количество дизайнеров (83%) стремятся реализовать творческие (профессиональные) потребности, которые притесняют потребности заказчиков» [Панов, 2005, с. 26].

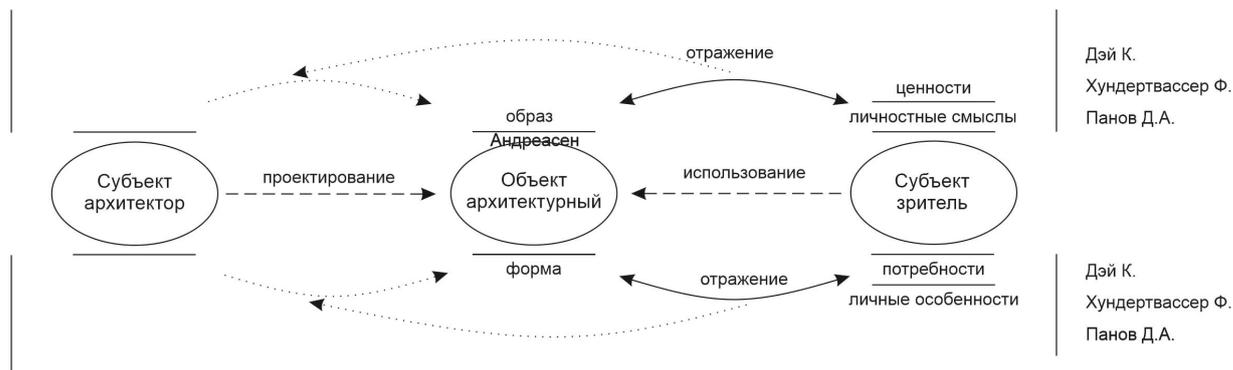
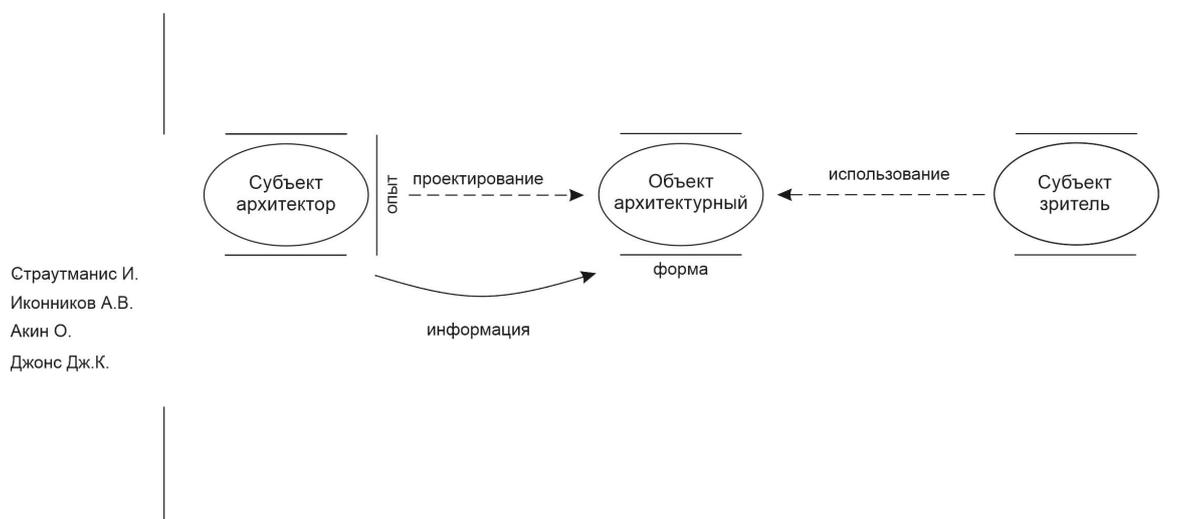


Рис. 5.

Изучение архитектуры во взаимосвязи с психикой человека под влиянием идей гуманистической психологии.

Другая психологическая школа – когнитивная – стала рассматривать психику по аналогии с компьютером как систему, предназначенную для переработки информации. Первоначально в центре внимания исследователей данного направления У. Найсера, Д. Норманна оказались такие психические процессы как память, мышление, речь, восприятие, а затем консультирование, обучение. В это же время Дж. Келли разработал теорию личностных конструктов, в которой утверждалось, что каждый человек имеет свою систему конструктов, через которую он воспринимает окружающий мир, потому возникает субъективная интерпретация всех ситуаций [Ждан, 1999, с. 430-434; Фролов, 2007, с. 152-155; Ильин, 2009, с. 15]. Когнитивный подход и теория информации отразились на сфере зодчества, создав определенную базу для развития семиотики. Потому некоторыми исследователями, например И. Страутманисом, архитектура стала рассматриваться как некое множество, закодированное на определенном языке [Страутманис, 1978, с. 19, 36]. А.В. Иконников выделяет как один из существенных признаков архитектуры закладываемую в нее заранее программируемую информацию, существенную для практической деятельности и духовной жизни людей. Материальным воплощением информации, по его мнению, является форма архитектурного объекта [Иконников, 1986, с. 6, 12, 104, 110, 135]. Дж. К. Джонс, предлагая новые методы проектирования, прямо говорит, что «...многие из этих методов заимствованы из таких областей, как программирование для ЭВМ...» [Джонс, 1986, с. 17]. Все влияние индивидуальности творца сводится к признанию факта воздействия опыта на решение текущих задач. «Не подлежит сомнению, что выходные сигналы мозга определяются не только текущей ситуацией, но и ситуациями, пережитыми в прошлом» [Джонс, 1986, с. 78]. Таким образом, очевидно, что в рамках когнитивного подхода было привлечено внимание исследователей, прежде всего, к самому архитектурному объекту, его способности передавать некую информацию, путям и формам кодирования сообщений. При этом архитектурное проектирование представляется процессом рациональным, подобием решения интеллектуальной задачи. Потому, соответственно, взаимосвязь психологических особенностей личности архитектора и конечного продукта его проектной деятельности сводится к детерминации определенного пути решения поставленной задачи (рис. 6).



Страутманис И.  
Иконников А.В.  
Акин О.  
Джонс Дж.К.

Рис. 6.

Изучение архитектуры во взаимосвязи с психикой человека под влиянием идей когнитивной психологии.

К крупнейшим психологическим концепциям 20 века относятся наиболее значимые отечественные теории. Одной из первых стала культурно-историческая теория Л. С. Выготского, который ввел понятия о высших психических функциях как специфически человеческой форме психики, имеющей социально-историческую природу возникновения, и создал учение об их развитии. К середине 30-х гг. 20 в. произошло обособление советской психологии от мировой, и понятие «бессознательное», как трактовали его последователи психоанализа и психоаналитической психологии, стало исчезать из советской науки вследствие представления о западных научных изысканиях как об идеалистических извращениях буржуазной психологии [Ждан, 1999]. Потому в труде «Основы общей психологии» С. Л. Рубинштейн говорит, что «наверяд ли у человека какое-либо психическое явление может быть вовсе вне сознания», и формулирует один из важнейших методологических принципов советской психологии, гласящий, что «сознание и деятельность человека образуют подлинное единство». Творчество, с данных позиций, стало рассматриваться как сознательный труд [Рубинштейн, 2002, с. 15, 22]. Согласно психологии деятельности А. Н. Леонтьева деятельность субъекта имеет сложную структуру и включена в систему общественных условий. Психика рассматривается как процессы субъективного отражения объективного мира, порождаемые материальной практической деятельностью [Ждан, 1999]. Среди советских психологов, активно занимающихся вопросами художественного творчества и восприятия, стоит выделить особо П. М. Яковсона. Он считал, что «появление художника связано с социальным развитием общества. В то же время он утверждает, что формирование человека как художника происходит одновременно с формированием его как человеческой индивидуальности со своим собственным отношением к ценностям культуры и виденьем мира, которое проявляется в его творениях [Яковсон, 1971, с. 13]. Деятельностный и системно-деятельностный подход, а также частные концепции, разработанные в их рамках, стали теоретической базой для многих исследований в сфере архитектуры. Однако большая их часть была направлена на изучение именно различных аспектов восприятия архитектуры [Беляева, 1977; Иконников, 1985; Забельшанский, 1985, с. 84, 103; Грановская, 1981; Ганзен, 1974; Кринский, 1962]. Вопросы о взаимосвязи психологических характеристик личности архитектора и результатов его творчества, как и вопросы о психологической специфике самой проектной деятельности, не получили достаточного освещения в теории советской архитектуры с 30-е по 90-е года 20 века. Это связано с самой общеисторической ситуацией, когда большая часть архитектурных проектов разрабатывалась в научных институтах большим количеством авторов, занимающихся разработкой типовых, стандартизированных элементов [Кринский, 1962, с. 14, 22, 138]. Общая инертность строительного комплекса и

Е.И. Виноградова *Исследование эволюции представлений в 20 веке о детерминации особенностей архитектурных произведений психологическими характеристиками...*

модернизированный неоклассицизм, официально преобладавший в зданиях общественного назначения, так как формотворчество оставалось под контролем единственного заказчика – государства, диктовавшего свои условия, отмечает Иконников, сдерживали какие-либо смелые устремления творцов [Иконников, 2002, с. 70]. С 1980-х годов начинают происходить изменения в советской науке, и дифференциальная психология получает внимание исследователей, которые все больше занимаются вопросами индивидуальных различий. Параллельно с этим в сфере архитектуры начинают появляться высказывания об индивидуальных особенностях каждого архитектора. Б.Г. Бархин в своей работе «Методика архитектурного проектирования» говорит так: «художественный образ тесно связан с мировоззрением художника, является эстетической категорией, специфическим феноменом художественной деятельности. Индивидуализация художественного образа, его неповторимость есть результат взаимоотражения содержания проектируемого объекта и личности архитектора: процесс творчества и состоит в том, что архитектор проецирует познаваемый объект на экран своего сознания, а содержание своей личности на объект, стараясь привести модель объекта в единство со своим жизненным и художественным опытом» [Бархин, 1993, с. 211]. Хотя при этом исследователь и оговаривает, что «основой художественного образа в архитектуре является социально значимая художественная идея. Архитектурный объект взаимодействием с окружающей средой, своим пространственным и объемным решением, формами, выразительностью своих пропорций должен раскрыть строй жизни общества, характер его мировоззрения и воплотить идеи эпохи» [Бархин, 1993, с. 211]. Стоит заметить, что Бархин говоря об отражении личности архитектора, понимает под ней именно сознание [Бархин, 1993] (рис. 7).



Рис. 7.

Изучение архитектуры во взаимосвязи с психикой человека под влиянием идей Советской психологии.

Подводя итог проведенному исследованию эволюции представлений в 20 веке о детерминации особенностей архитектурных произведений психологическими характеристиками их творцов-архитекторов, можно утверждать следующее. На протяжении всей истории совместного развития наук было их тесное взаимодействие. Достижения в области первичных психологических школ и направлений, гештальтпсихологии, когнитивной психологии, психологии деятельности брались архитекторами для изучения специфики восприятия зрителем архитектуры. Вопрос понимания особенностей и способов воздействия архитектуры на человека исследовался особенно активно как следствие развития бихевиоризма. Рассмотрением архитектуры как некоего информационного сообщения занимались под влиянием когнитивной психологии и психологии деятельности. Гуманистическая психология сделала акцент на процессе проектирования, заставив обратить внимание на зрителя, его желания и потребности. Психоанализ позволил по-новому посмотреть на архитектуру, увидев в ней отражение индивидуальности автора. Психоаналитическая психология, введя понятие архетипа, дала возможность лучше понять народную и современную авторскую архитектуру. Однако вопрос о влиянии личности самого архитектора на особенности результата его проектной деятельности остался без должного внимания со стороны зодчих на всем протяжении развития наук: большинство из них ограничиваются общими фразами о том, что опыт и личность

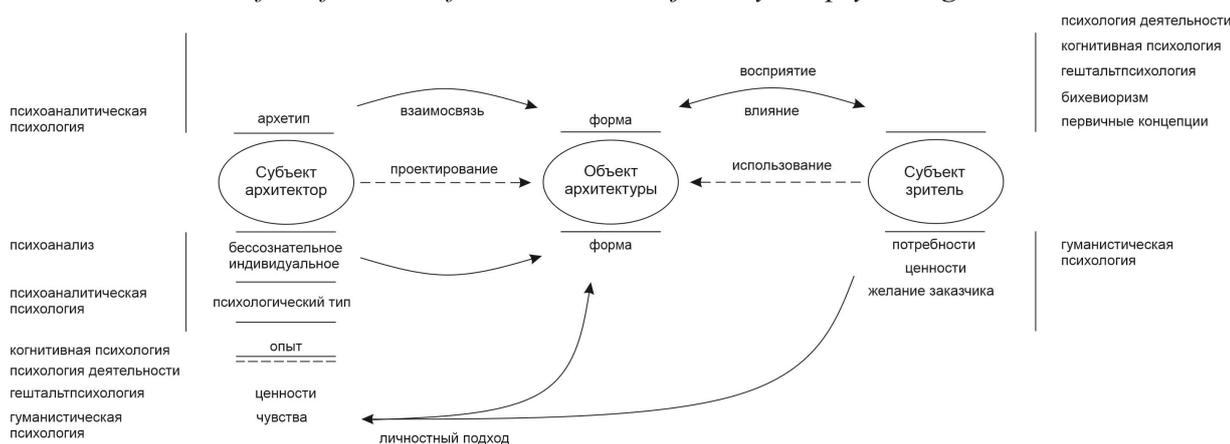


Рис. 8.

Изучение архитектурных объектов во взаимосвязи с психикой человека под влиянием различных психологических школ.

мастера влияют на создаваемые им проекты (рис. 8). И это признается самими мастерами: «однако взаимосвязь создания архитектурной композиции и психической структуры человека до настоящего времени не была достаточно изучена в теории архитектуры» [Соколкова, 2007, с. 42]. Отсутствие полноценной, основывающейся на индивидуальных особенностях зодчих теории архитектурного проектирования, несмотря на то, что «... зависимость творений от творца, от его неповторимых личностных качеств возбуждала обостренный интерес», Ткачиков объясняет тем, что ««психическая среда», в которой рождаются идеи, гипотезы, замыслы, образы, долгое время оставалась вне серьезного анализа» [Ткачиков, 1980, с.14-17]. Данное утверждение исследователя можно обосновать тем, что, несмотря на то, что особенности творчества изучались практически в рамках каждой психологической школы, и в большинстве из них признается и освещается возможность отражения психологических особенностей зодчего в продуктах его творчества, каждая школа понимала данные особенности в соответствии с теорией личности, существующей в ней. Это определило узость подходов к рассмотрению данного вопроса и невозможность проведения полноценных исследований.

Однако на сегодня создан мощный фундамент из положений различных психологических школ, который позволит всесторонне, используя современные экспериментальные методы и психологические концепции, рассмотреть вопрос о взаимосвязи психологических характеристик архитектора и особенностей результатов его проектной деятельности, а также развить на этой базе столь актуальную сейчас концепцию, объясняющую композиционно-образное многообразие и особенности современных архитектурных объектов.

## ИСТОЧНИКИ

1. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. – Москва: Стройиздат, 1984.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – Москва: Прогресс, 1974.
3. Бархин Б.Г. Методика архитектурного проектирования. – Москва: Стройиздат, 1993.
4. Беляева Е.Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия. – Москва: Стройиздат, 1977.
5. Веккер Л.М. Психика и реальность: Единая теория психических процессов. – Москва: Смысл, 2000.
6. Ганзен В.А. Восприятие целостных объектов. – Ленинград, 1974.
7. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. – Москва: МУСАГУТЬ, 1914.
8. Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха. – Москва: Госиздат, 1924.
9. Грановская Р.М. Восприятие и признаки формы. – Москва: Наука, 1981.
10. Гропиус В. Границы архитектуры. – Москва: Искусство, 1971.
11. Джонс Дж. К. Методы проектирования. – Москва: Мир, 1986.

Е.И. Виноградова *Исследование эволюции представлений в 20 веке о детерминации особенностей архитектурных произведений психологическими характеристиками...*

12. Дэй К. Места, где обитает душа: Архитектура и среда как лечебное средство. – Москва: Ладья, 2000.
13. Ждан А.Н. История психологии: от античности к современности. – Москва: Педагогическое общество России, 1999.
14. Забельшанский Г.Б. Архитектура и эмоциональный мир человека. – Москва: Стройиздат, 1985.
15. Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. – Москва: Прогресс-Традиция, 2002.
16. Иконников А.В. Функция, форма, образ в архитектуре. – Москва: Стройиздат, 1986.
17. Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. – Москва: Искусство, 1985.
18. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. – Санкт-Петербург: Питер, 2009.
19. Кринский В.Ф. Введение в архитектурное проектирование. – Москва, 1962.
20. Маклаков А.Г. Общая психология. – Санкт-Петербург: Питер, 2001.
21. Маслоу А. Мотивация и личность. – Санкт-Петербург: Питер, 2003.
22. Ранд Г. Хундертвассер. – Москва: Арт-Родник, 2005.
23. Раппапорт А.Г. Эмоции и профессиональное сознание архитектора. – Москва: Стройиздат, 1985.
24. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – Санкт-Петербург: Питер, 2002.
25. Саймондс Дж.О. Ландшафт и архитектура. – Москва: Стройиздат, 1965.
26. Самохин В.Н. Эстетическое восприятие: вопросы методологии и критики. – Москва: Мысль, 1985.
27. Степанов А.В. Архитектура и психология. – Москва: Стройиздат, 1993.
28. Страутманис И.А. Информативно-эмоциональный потенциал архитектуры. – Москва: Стройиздат, 1978.
29. Ткачиков И.Н. Архитектурная психология. – Киев: Знание, 1980.
30. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. – Москва: Прогресс, 1992.
31. Фрейд З. Художник и фантазирование. – Москва: Республика, 1995.
32. Фролов С.В. История психологии. – Москва: Высшее образование, 2007.
33. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. – Москва: Стройиздат, 1996.
34. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. – Москва: Ладья, 2000.
35. Хан-Магомедов С.О. Теоретические концепции творческих течений советской архитектуры эстетические воззрения. – Москва, 1974.
36. Юнг К.Г. Архетип и символ. – Москва: Ренессанс, 1991.
37. Юнг К.Г. Психологические типы. – Москва: АСТ, 1998.
38. Юнг К.Г. Человек и его символы. – Санкт-Петербург: Б. С. К., 1996.
39. Якобсон П.М. Психология художественного творчества. – Москва: Знание, 1971.
40. Ярошевский М.Г. История психологии: От античности до середины XX века. – Москва: Академия, 1996.
41. Read H. Art and society. – London: Faber & Faber, 1947.
42. Read H. The meaning of art. – London: Faber & Faber, 1959.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Качемцев Г.А. Антропотектоника как способ понимания архитектурной формы // Приволжский научный журнал, 2009. №4. С. 119-122.
2. Панов Д.А. Личность как субъект предметно-пространственной среды дома: Дис. ... канд. психол. наук: 19.00.010 – Краснодар, 2005.
3. Соколкова Е.М. Анализ архитектурного пространства в юнгианских категориях «анима» и «анимус» // Стройкомплекс среднего Урала, 2007. №11. С. 47-55.
4. Watson John B. Psychology as the behaviorist views it // Psychological Review, 1913. №20. P. 158-177.

#### SOURCES

1. Arnheim R. *Dinamika arhitekturnyh form* [Dynamics of architectural forms]. Moscow, Strojizdat, 1984.
2. Arnheim R. *Iskusstvo i vizualnoe vospriyatie* [Art and visual perception]. Moscow: Progress, 1974.
3. Barhin B.G. *Metodika arhitekturnogo proektirovaniya* [Technique of architectural design]. Moscow, Strojizdat, 1993.
4. Belyaeva E.L. *Arhitekturno-prostranstvennaya sreda goroda kak obekt zritel'nogo vospriyatiya* [Architectural and spatial environment of the city as an object of visual perception]. Moscow, Strojizdat, 1977.
5. Ganzen V.A. *Vospriyatie celostnyh obektov* [Perception of holistic objects]. Leningrad, 1974.

E.I. Vinogradova *Study of the evolution of representations in the 20 century on the determination of the features of architectural objects by the psychological characteristics...*

6. Gil'debrand A. *Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve* [Perception of holistic objects]. Moscow, MUSAGUT, 1914.
7. Ginzburg M.Ya. *Stil i epoha* [Style and era]. Moscow, Gosizdat, 1924.
8. Granovskaya R.M. *Vospriyatie i priznaki formy* [Perception and signs of form]. Moscow, Nauka, 1981.
9. Gropius V. *Granicy arhitektury* [The boundaries of architecture]. Moscow, Iskusstvo, 1971.
10. Dej K. *Mesta, gde obitaet dusha: Arhitektura i sreda kak lechebnoe sredstvo* [Places where the soul dwells: Architecture and environment as a remedy]. Moscow, Ladya, 2000.
11. Dzhons Dzh. K. *Metody proektirovaniya* [Design Methods]. Moscow, Mir, 1986.
12. Frejd Z. *Hudozhnik i fantazirovanie* [Artist and fantasy]. Moscow, Respublika, 1995.
13. Frejd Z. *Po tu storonu principa udovol'stviya* [Beyond the pleasure principle]. Moscow, Progress, 1992.
14. Frolov S.V. *Istoriya psikhologii* [History of psychology]. Moscow, Vysshee obrazovanie, 2007.
15. Han-Magomedov S.O. *Arhitektura sovetskogo avangarda* [Architecture of the Soviet avant-garde]. Moscow: Strojizdat, 1996.
16. Han-Magomedov S.O. *Teoreticheskie koncepcii tvorcheskikh techenij sovetskoy arhitektury esteticheskie vozzreniya* [Theoretical concepts of creative trends in Soviet architecture aesthetic views]. Moscow, 1974.
17. Han-Magomedov S.O. *VHUTEMAS [VKHUTEMAS]*. Moscow, Ladya, 2000.
18. Ikonnikov A.V. *Arhitektura XX veka. Utopii i realnost* [Architecture of the XX century. Utopias and reality]. Moscow, Progress-Tradiciya, 2002.
19. Ikonnikov A.V. *Funkciya, forma, obraz v arhitekture* [Function, form, image in architecture]. Moscow, Strojizdat, 1986.
20. Ikonnikov A.V. *Hudozhestvennyy yazyk arhitektury* [Artistic language of architecture]. Moscow, Iskusstvo, 1985.
21. Ilin E.P. *Psikhologiya tvorchestva, kreativnosti, odarenosti* [Psychology of creativity, creativity, giftedness]. Sankt-Peterburg, Piter, 2009.
22. Krinskij V.F. *Vvedenie v arhitekturnoe proektirovanie* [Introduction to architectural design]. Moscow, 1962.
23. Maklakov A.G. *Obshchaya psikhologiya* [General psychology]. Sankt-Peterburg, Piter, 2001.
24. Maslou A. *Motivaciya i lichnost* [Motivation and personality]. Sankt-Peterburg, Piter, 2003.
25. Rand G. *Hundertwasser* [Hundertwasser]. Moscow, Art-Rodnik, 2005.
26. Rappaport A.G. *Emocii i professional'noe soznanie arhitekтора* [Emotions and professional consciousness of an architect]. Moscow, Strojizdat, 1985.
27. Read H. *Art and society*. London, Faber & Faber, 1947.
28. Read H. *The meaning of art*. London, Faber & Faber, 1959.
29. Rubinshtejn S.L. *Osnovy obshchej psikhologii* [Fundamentals of general psychology]. Sankt-Peterburg, Piter, 2002.
30. Sajmonds Dzh. O. *Landshaft i arhitektura* [Landscape and architecture]. Moscow, Strojizdat, 1965.
31. Samohin V.N. *Esteticheskoe vospriyatie: voprosy metodologii i kritiki* [Aesthetic perception: questions of methodology and criticism]. Moscow, Mysl, 1985.
32. Stepanov A.B. *Arhitektura i psikhologiya* [Architecture and psychology]. Moscow, Strojizdat, 1993.
33. Strautmanis I.A. *Informativno-emocional'nyj potencial arhitektury* [Informative and emotional potential of architecture]. Moscow, Strojizdat, 1978.
34. Tkachikov I.N. *Arhitekturnaya psikhologiya* [Architectural psychology]. Kiev, Znanie, 1980.
35. Vekker L.M. *Psihika i realnost: Edinaya teoriya psihicheskikh processov* [Psyche and reality: Unified theory of mental processes]. Moscow, Smysl, 2000.
36. Yung K.G. *Arhetip i simvol* [Archetype and symbol]. Moscow, Renessans, 1991.
37. Yung K.G. *Chelovek i ego simvol* [Man and his symbols]. Sankt-Peterburg, B. S. K., 1996.
38. Yung K.G. *Psihologicheskie tipy* [Psychological types]. Moscow, AST, 1998.
39. Yakobson P.M. *Psikhologiya hudozhestvennogo tvorchestva* [Psychology of artistic creativity]. Moscow, Znanie, 1971.
40. Yaroshevskij M.G. *Istoriya psikhologii: Ot antichnosti do serediny XX veka* [History of psychology: From antiquity to the middle of the XX century]. Moscow, Akademiya, 1996.
41. Zabelshanskij G.B. *Arhitektura i emocional'nyj mir cheloveka* [History of psychology: from antiquity to the present]. Moscow, Strojizdat, 1985.
42. Zhdan A.N. *Istoriya psikhologii: ot antichnosti k sovremennosti* [History of psychology: from antiquity to the present]. Moscow, Pedagogicheskoe obshchestvo Rossii, 1999.

## REFERENCES

1. Kachemcev G.A. *Antropotektonika kak sposob ponimaniya arhitekturnoj formy* [Anthropotectonics as a way of understanding the architectural]. In: *Privolzhskij nauchnyj zhurnal* [Privolga scientific journal], 2009. #4. Pp. 119-122.
2. Panov D.A. *Lichnost' kak sub"ekt predmetno-prostranstvennoj sredy doma* [Personality as a subject of the subject-spatial environment of the house]: Dis. ... kand. psihol. nauk: 19.00.01; Krasnodar, 2005.
3. Sokolkova E.M. *Analiz arhitekturnogo prostranstva v yungeanskih kategoriyah «anima» i «animus»* [Analysis of architectural space in the Jungian categories “anima” and “animus”]. In: *Strojkompleks srednego Urala* [Stroykompleks of the Middle Urals], 2007. # 11. Pp. 47-55.
4. Watson John B. Psychology as the behaviorist views it. In: *Psychological Review*, 1913. #20. Pp. 158-177.

С.Ю. Штейн

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры кино и современного искусства  
факультета истории искусства РГГУ  
sergey@schtein.ru

## РЕАЛЬНОСТЬ И ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ НОРМА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК ПРЕДМЕТ И ПРОДУКТ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Статья посвящена обоснованию функциональности применения в условиях искусствоведческих исследований абстрактного теоретизирования в отношении материала, являющегося деятельностью. Проводится противопоставление онтологической нормы конкретной исследуемой деятельности, выражаемой в форме теоретической модели деятельности, конструируемой в рамках реализации данной методологической стратегии, с представлением той же самой деятельности, получаемым в результате реализации эмпирического исследования. При этом для удобства предметная область искусствоведения условно разделяется на пять уровней, соответствующих разному масштабу и специфике деятельности по отношению к исходному уровню, на котором полагается продукт деятельности – нечто, потенциально определяемое затем как искусство. Для полноты понимания описываемого методологического инструментария фиксируются основные функциональные ограничения абстрактного теоретизирования, обусловленные спецификой дисциплинарной идентичности искусствоведения.

**Ключевые слова:** искусствоведение, методология искусствоведения, теория искусства, абстрактное теоретизирование, теоретическое моделирование, онтологизация, деятельность, теория деятельности

The article discusses the essence of the functionality of the relation of abstract theorizing to material, presented as activity, in the context of art criticism research. I propose the ontological norm of a specific activity under investigation, produced in the form of a theoretical model of activity, constructed within the framework of the implementation of this methodological strategy, demanding representation of the same activity, obtained as a result of the implementation of empirical research. For convenience here the *thing* area of art studies is conventionally divided into five levels corresponding to different scales and specificity of activity in relation to the initial level on which the product of the activity appears as something that is then potentially defined as art. For full relevance of the described methodological toolkit, I declare the main functional limitations of abstract theorizing, as following the disciplinary identity of art studies.

**Keywords:** art studies, methodology of art studies, art theory, abstract theorizing, abstract theoretical approach, theoretical modeling, ontologization, activity, activity theory

После выхода статей, посвящённых выставочной деятельности и кураторству [Штейн, *Онтология выставочной деятельности*, 2020; Штейн, *Онтология кураторства*, 2020], их автору стали предъявляться претензии, обусловленные одним и тем же доводом: «Приводимые в статье построения не имеют никакого отношения к реальности и являются идеалистическими абстракциями». Так как неудовлетворённость изложенным в указанных работах содержанием исходила не только от практиков – включённых в выставочную деятельность специалистов, что вполне объяснимо магистральным характером их потенциального запроса в знании в отношении их собственной деятельности, который главным образом обуславливается необходимостью фиксации наличествующего и его рефлексивной оценки, но и от академических исследователей выставочной деятельности, для которых, по идее, знание именно такого характера составляет теоретическую основу всей системы знания в отношении данного предмета, то возникла необходимость прояснения ряда ключевых аспектов, связанных вообще с возможным характером знания и его местом в условиях искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности. Тем более, что возникшее в данном конкретном случае недопонимание принципиальной разницы между теоретическим и эмпирическим знанием в искусствоведении – это общая проблема не только искусствоведческих, но и вообще – гуманитарных исследований.

С.Ю. Штейн *Реальность и онтологическая норма деятельности как предмет и продукт искусствоведческого исследования*

А одна из основных причин её возникновения – буквальный перенос понимания эмпирического и теоретического из естественнонаучной формы рациональности в гуманитаристику.

Для разрешения описанных недоумений и недопониманий, во-первых, необходимо оговорить специфику материала, образующего предметную область искусствоведения (1. *Уровни предметной области искусствоведения*), во-вторых, на самом общем масштабе описать возможности и ограничения эмпирических исследований и теоретических построений в отношении данной предметной области (2. *Уровни исследования предметной области искусствоведения*), и, наконец, в-третьих, проанализировать, что есть реальность деятельности и онтологическая норма деятельности в условиях искусствоведческих исследований (3. *Реальность и онтологическая норма деятельности в искусствоведении*).

### 1. Уровни предметной области искусствоведения

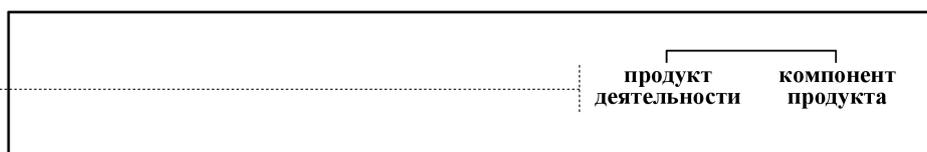
У каждой научной дисциплины есть своя предметная область – то, в отношении чего осуществляется познавательная активность учёных, образующих данную дисциплину. Границы такой предметной области «де юре» не всегда могут быть точно определены и описаны, но «де факто» они являются очевидными – выход за них означает попадание в предметную область уже иной дисциплины. Специфика конкретной дисциплины – её дисциплинарная идентичность, во многом обуславливается характером соответствующей её предметной области, предзадающим возможность использования при её исследовании определённых средств и методологического инструментария.

Для искусствоведения предметная область – это искусство. Не будем сейчас поднимать вопрос «Что такое искусство?» – это предмет отдельного исследования. Примем за факт его наличие, причём неважно – наличие объективное или обусловленное субъективным маркированием чего-то по тем или иным признакам в качестве «искусства». Здесь главное, что в любом случае искусство – это специфический продукт деятельности активности человека (причём в случае субъективного определения чего-то как «искусства» – двойной деятельности: во-первых, создающей нечто, что затем оказывается маркируемым термином «искусство», а, во-вторых, собственно этой маркирующей деятельности).

Таким образом, можно однозначно определить, что основным исследуемым в искусствоведении является продукт человеческой деятельности или, в случае его масштабирования – компонент этого продукта. Они составляют исходный – *первый уровень* исследуемого в искусствоведении (рис. 1.1).

Рис. 1.1

*первый  
уровень*



В связи с тем, что продукт любой деятельности напрямую обусловлен характером и спецификой деятельности, в результате реализации которой он был получен, то в качестве исследуемого может быть определена как раз сама эта деятельность, компонент такой деятельности, а в случае, если для получения продукта была задействована не одна деятельность – система деятельности. И всё это составляет *второй уровень* исследуемого в искусствоведении (рис. 1.2).

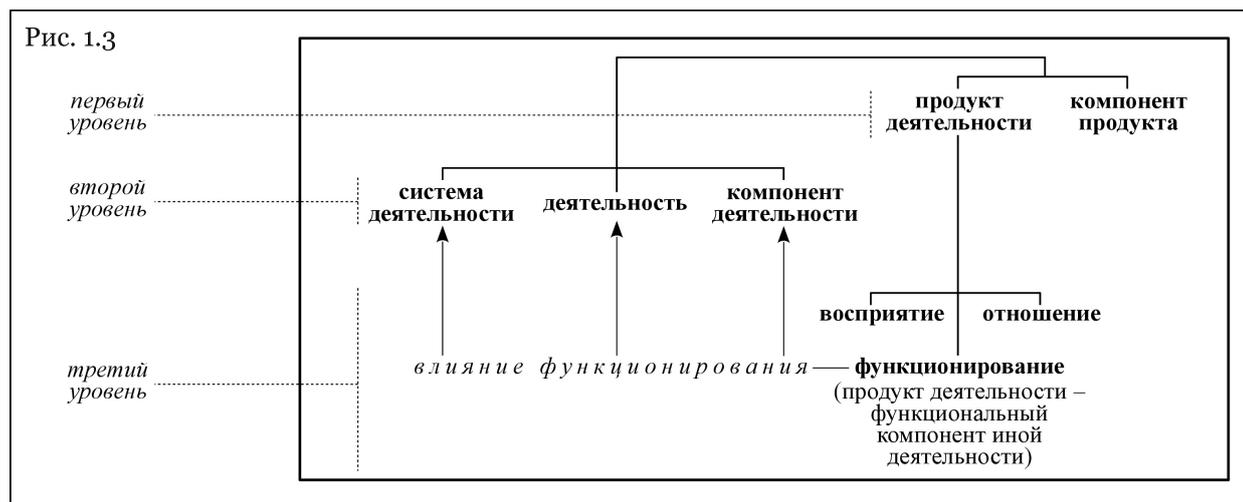
Рис. 1.2

*первый  
уровень*

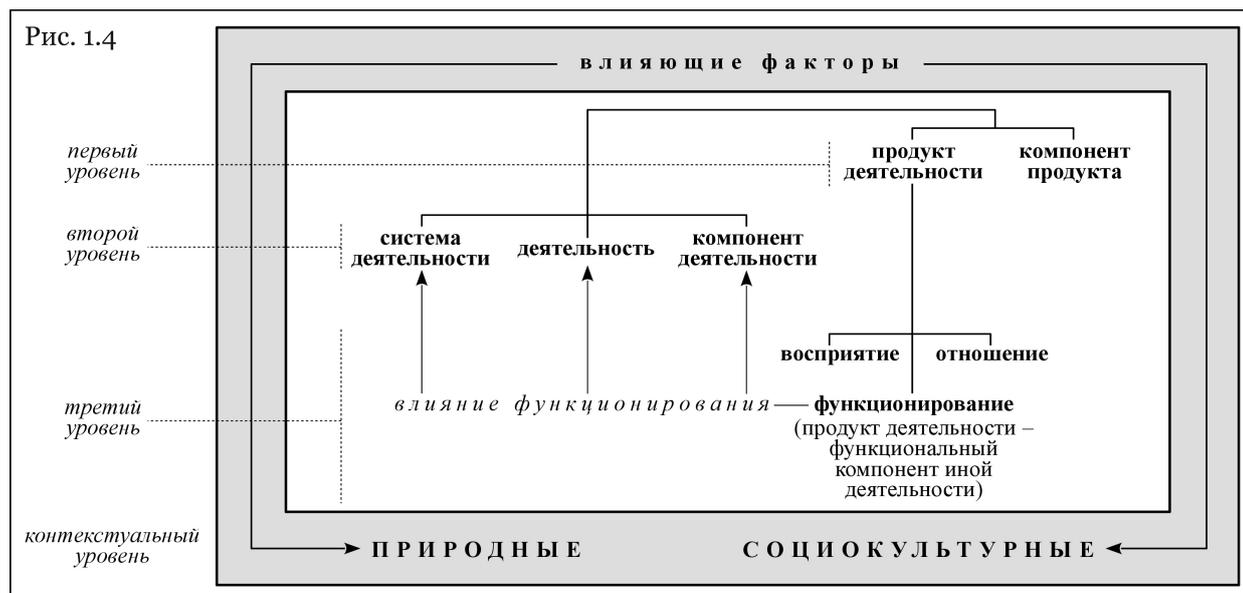
*второй  
уровень*



Исследование продукта деятельности (того, что принимается за искусство) может привести к расширению исследуемого по крайней мере до трёх аспектов: основного – функционирования данного продукта в качестве компонента в иной или даже в иных видах деятельности, а также двух производных от него – восприятия этого продукта и сложения определённого отношения к нему. Основной из этих аспектов оказывается интересен главным образом в связи с тем, что определённый характер функционирования потенциально оказывает влияние на компонент деятельности, деятельность, систему деятельности, в условиях которой и производится данный тип продуктов. И это составляет *третий уровень* исследуемого в искусствоведении (рис. 1.3).



Так как ни одна деятельность не существует вне исторической конкретики, то оговариваемое здесь исследуемое может расширяться за счёт всевозможных влияющих как на саму исходную деятельность, так и на обусловленные ею аспекты, факторы – природные (независимые от деятельностной активности человека) и социокультурные (как раз и обусловленные жизнедеятельностью человека). И это составляет четвёртый – *контекстуальный уровень* исследуемого в искусствоведении (рис. 1.4).



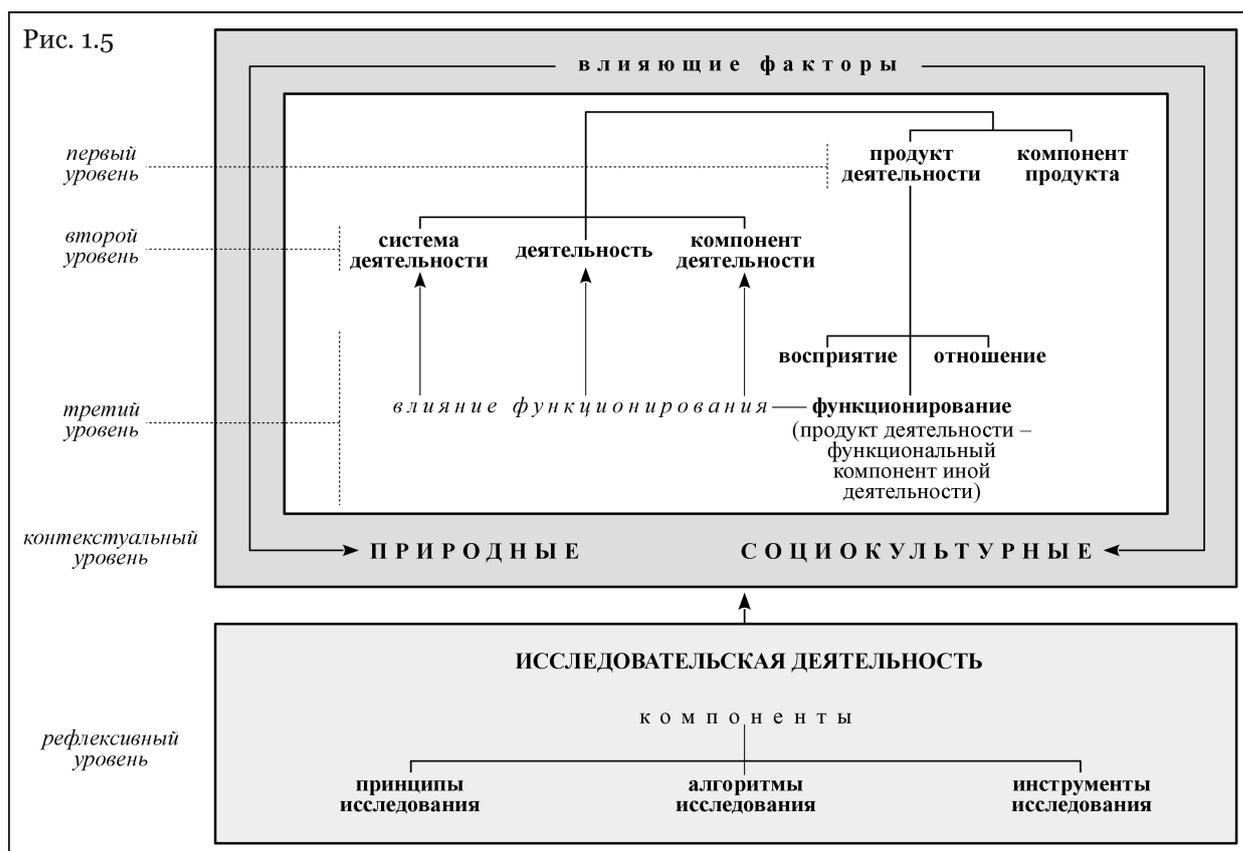
Собственно эти три уровня и образуют предметную область искусствоведения – в отношении этого реализуется познавательная активность исследователей искусства, и делается попытка создания целостного и непротиворечивого знания, за заместительный или условно заместительный характер которого искусствоведческое сообщество (как и любое иное научное дисциплинарное

сообщество за знание в отношении своей предметной области) несёт определённую социальную ответственность [Штейн, Матрица гуманитарной науки, 2020, с. 121-125].

Однако есть ещё нечто, что может быть исследуемым в искусствоведении – собственная исследовательская деятельность в отношении данной предметной области. Главным образом отдельные компоненты данной деятельности:

- принципы исследования (исходные познавательные установки),
- алгоритмы исследования (последовательности осуществляемых действий и процедур, гарантированно приводящие к намеченному результату),
- инструменты исследования (средства, подходы, методы, методологические «конструкторы», с использованием которых осуществляется познавательная активность).

Несмотря на то, что в отличие от знания, которое получается в отношении предметной области и которое является фундаментальным, знание о собственной исследовательской активности имеет исключительно утилитарно прикладной характер, оно является чрезвычайно важным, так как от его качества напрямую зависит качество основного искусствоведческого знания. Но в то же время и возможность гарантированного и качественного репродуцирования самой данной, специфицируемой предметной областью, исследовательской деятельности через образовательный процесс, инстигализующий в итоге обучающихся в качестве новых субъектов искусствоведческой дисциплины. И это составляет пятый – *рефлексивный уровень* исследуемого в искусствоведении (рис. 1.5).



## 2. Уровни исследования предметной области искусствоведения

Для любой научной дисциплины можно определить несколько принципиальных этапов её существования. (Сразу сделаем оговорку, что тут имеется в виду не Куновский переход науки из допарадигмального в парадигмальное – нормальное состояние [Кун, 2003, с. 34-62], не членение трансформации дисциплины на различные «состояния», характеризующие специфику использования натуралистического подхода к познанию и переход к деятельностному подходу к познанию [Штейн, Матрица гуманитарной науки, 2020, с. 156-160], но именно становление

какой-то конкретной научной дисциплины как организованности субъектов, придерживающихся принципов научности, исходя из специфики соответствующей данной дисциплине предметной области).

Первым из таких этапов является *этап дисциплинарного осознания*, который обусловлен тем, что субъектами, которые либо включены в ту или иную уже наличествующую дисциплинарную предметность, либо существуют в том или ином специфическом дискурсе<sup>1</sup>, осознаётся возможность и необходимость формирования ранее не существующей дисциплины. В результате чего реализуется либо отмежевание части предметной области от предметной области уже наличествующей дисциплины, либо демаркация свободной от существующих дисциплин «территории» в качестве собственной предметной области и её позиционирование по отношению к существующим дисциплинарным предметным областям.

Вторым этапом оказывается *этап дисциплинарного становления* – этап накопления «критической массы» принципиально гомогенного, но в то же время (в условиях гуманитарных исследований) вариативного в определённой амплитуде, знания в отношении собственной предметной области, при получении которого используются адаптируемые к специфике предметной области общенаучные познавательные принципы, подходы и методы, а также формирующийся собственный специфический методологический инструментарий.

Третий этап – *этап дисциплинарной идентификации* обусловлен тем, что в результате накопления «критической массы» знания в отношении уникальной предметной области определяется специфика этого знания: его принципиальное отличие от знания, продуцируемого в условиях иных дисциплин, что обуславливается не только уникальностью собственной предметной области, но и спецификой адаптированного к ней методологического инструментария, возможно также понятийного и терминологического аппарата, а также допустимая амплитуда вариативности и негомогенности этого знания в условиях формируемой данной дисциплиной единой знаниевой «сетки». Возникшая дисциплинарная идентичность соответствует исходному – «ньютоновскому» состоянию дисциплины [Штейн, Матрица гуманитарной науки, 2020, с. 156]. Если же специфика знания по отношению к знанию, продуцируемому в условиях иных дисциплин, не определяется, то, скорее всего, дисциплинарная идентичность в данном случае отсутствует, а выделенная предметная область либо безоговорочно является частью предметной области иной существующей дисциплины, либо такой её частью, которую можно определить как субпредметную область, а ту исследовательскую общность, которая претендовала на дисциплинарную идентичность – субдисциплиной ранее уже существующей дисциплины.

Это теоретическая схема. В реальности первого этапа может и не быть, а второй этап пройден в условиях иной дисциплины или дискурса. И таким образом, дисциплина может возникнуть совершенно внезапно – принципиально дистанцировавшись от иной дисциплины, либо, исходно будучи дискурсом, затребовав для себя дисциплинарный статус. Однако эта схема на самом общем масштабе раскрывает принципиальный алгоритм и логику того, каким образом формируется уникальная дисциплинарная предметность. Все возможные последующие трансформации сформированной дисциплины будут обусловлены либо развитием исходно заложенных на этапе дисциплинарного становления исследовательских «маршрутов», либо их трансформацией, либо принципиальным дистанцированием от них. В последнем случае – велика опасность раскола дисциплинарного единства.

В связи с основным рассматриваемым вопросом, описание всего этого было необходимо для того, чтобы указать, что дисциплинарная идентификация искусствоведения исходно была обусловлена тем, что от многовекового теоретизирования в отношении искусства, которое

<sup>1</sup> Здесь под дискурсом понимается произвольная общность субъектов, реализующих познавательную активность в отношении одной и той же предметной области без конкретного целеполагания, результатом которого главным образом является представление – индивидуализированный взгляд на исследуемое, а первичная функция этого представления реализуется в условиях самого этого дискурса [Штейн, Матрица гуманитарной науки, 2020, с. 118-121]

С.Ю. Штейн *Реальность и онтологическая норма деятельности  
как предмет и продукт искусствоведческого исследования*

разворачивалось в условиях философии, в какой-то момент произошел переход к формальному и «безыдейному» описанию, анализу и систематизации эмпирического материала – произведений искусства. И искусствоведение в качестве самостоятельной дисциплинарной предметности обособилось от философии именно как история искусства. Все же основные попытки теоретизирования внутри самого искусствоведения основывались на обобщении эмпирического материала (*эмпирико-теоретический подход*), что в гуманитарных дисциплинах всегда приводит не к созданию такого теоретического построения, которое оказывается всеобщим по отношению к теоретизируемому, а частным – выражающим то, что данный эмпирический материал, обусловленный конкретными природными и, главным образом, социокультурными реалиями, позволяет сделать именно такое обобщение, которое при редуцировании аспектов обнаруживаемых единично, либо в незначительном количестве, может быть принят за теоретическое построение исключительно со всеми этими оговорками и автоматически не распространяется вообще на что-либо, предметно совпадающее с тем конкретным эмпирическим материалом, на основе которого данное теоретическое построение получено. Независимое от результатов эмпирических исследований теоретизирование (*абстрактно-теоретический подход*) мигрировало либо вовсе в иные дисциплины – философию, психологию, социологию, либо формировало внутри искусствоведения специфические – маргинальные по отношению к основному знаниевому «ядру», субдисциплины – философия искусства, психология искусства, социология искусства. Такое обособление главным образом обусловлено тем, что оговариваемое абстрактное теоретизирование разворачивается в отношении не предметной области эмпирического искусствоведения, которому соответствует первый и частично второй уровень исследуемого по варианту предложенной выше схемы, а в отношении либо компонентов третьего уровня – восприятия продукта деятельности («психология искусства»), отношения к продуктам деятельности («социология искусства»), либо к тому, что было вообще выведено из предметной области искусствоведения – онтологии искусства («философия искусства»).

Здесь необходимо сделать несколько важных пояснений.

Во-первых, надо уточнить, что всё-таки такое «теория». Если противопоставлять теорию эмпирическому знанию, то *теория* – это знание в актуальный момент безоговорочно верное по отношению к чему-то общему, тогда как *эмпирическое знание* – это всегда знание, верное по отношению к чему-то конкретно-частному. Именно поэтому теоретическое знание по отношению к эмпирической данности, существующей в соответствующей ему предметной области, всегда является знанием исторически безотносительным – если это специально не оговорено – верным независимо от исторического времени существования полагаемого в предметной области, тогда как эмпирическое знание всегда строго соответствует тому конкретному, в отношении чего оно является знанием в тот конкретный исторический момент или период, когда в отношении него реализовывалось непосредственное познание. Однако само теоретическое знание может меняться в исторической перспективе – уточняться в связи с появлением новых эмпирических данных, либо качественного изменения методологического инструментария, позволяющего обоснованно проблематизировать существовавшее теоретическое знание как неадекватное. Изменение теоретического знания может означать то, что либо исходно теория строилась именно на эмпирическом материале, и в тот момент его было недостаточно для построения более качественной теории, либо что при ситуации изменения методологического инструментария – те познавательные установки, которые ранее полагались в отношении теоретизируемого, были исходно не полностью адекватны ему. Эмпирическое же знание, при условии корректности его изначального получения, всегда остаётся неизменным и может быть скорректировано только в результате появления таких средств, подходов и методов, которые позволяют получить информацию об исследуемом принципиально иного качества, чем та, которая была получена ранее (специфической ситуацией

является случай, когда после получения эмпирического знания, трансформируется само исследуемое – тогда это знание оказывается знанием в отношении конкретного исторического среза – состояния исследуемого в определённый временной момент).

Во-вторых, определив, что в гуманитарных дисциплинах теория, получаемая с использованием эмпирико-теоретического подхода, только весьма условно может быть названа теорией, необходимо установить, каков характер в гуманитарной науке полноценного теоретического знания – знания, получаемого в результате применения абстрактно-теоретического подхода. Под такой теорией в гуманитаристике практически всегда подразумевается некое *объяснение* чего-то – конкретной совокупности эмпирического материала, либо чего-то абстрактного, основанного на понятийно-терминологических дефинициях. Однако объяснение – не теория, а *концепция* – представление, формируемое главным образом спецификой предметоформирующей позиции продуцирующего данное объяснение, а также используемых при этом средств, подходов и методов, и выражающее не столько информацию о наличествующем, сколько те познавательные установки, которые при этом использовались. Поэтому, в отличие от теории, в актуальный момент времени может существовать не одна, а множество конкурирующих или безотносительных разнообразных концепций. Чтобы принципиально развести концептуализирование и полноценное теоретизирование, которые могут реализовываться при применении абстрактно-теоретического подхода, необходимо установить, что *в гуманитарной науке создать теорию – это не объяснить, а сконструировать такую знаниевую модель, которая была бы верна по отношению к чему-то общему, частями которого является эмпирическое частное* (причём не только реально наличествующее, но и гипотетически возможное). И как раз в связи с этим, в-третьих, следует объяснить методологический потенциал принципиального разделения в искусствоведении истории и продуцируемой с использованием абстрактно-теоретического подхода теории. Для этого проведём небольшое построение.

В любом исследовании всегда есть познаваемое (рис. 2.1). Если не рассматривать контекстуальный уровень, то в искусствоведении познаваемое – это всегда то, что является либо деятельностью, либо её компонентом. А это значит, что у любого познаваемого есть своя онтология – то, что определяет уникальность одного по отношению к чему-то иному (рис. 2.2). То есть, например, есть своя онтология у стула, у деятельности по варке супа, у функции повара при варке этого супа.

Рис. 2.1

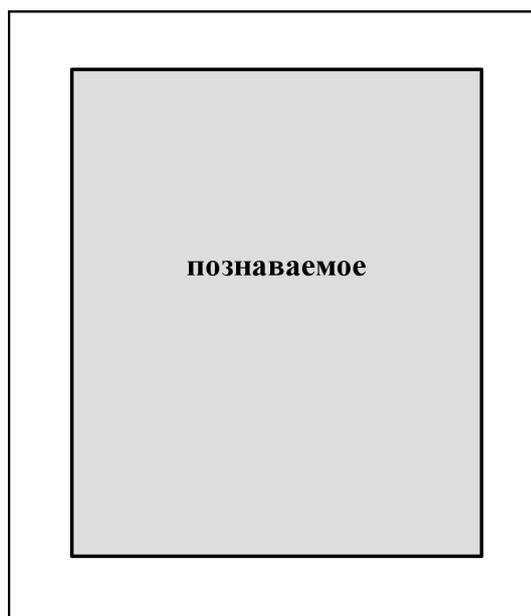


Рис. 2.2

С.Ю. Штейн *Реальность и онтологическая норма деятельности  
как предмет и продукт искусствоведческого исследования*

Однако эта онтология не только определяет уникальность одного по отношению к чему-то иному, но и задаёт рамки вариативности этого что-то – выход за которые означает потерю исходной онтологии и приобретение какой-то иной онтологии (рис. 2.3). Например, стул может быть каким угодно разным, но это всегда будет стул, ведь если его целостность выйдет за задаваемые онтологией рамки его вариативности, то он, потеряв свою исходную онтологию, превратится во что-то принципиально иное – кресло, табуретку... Деятельность повара по варке супа остаётся таковой, пока в итоге получается суп, который может быть сколь угодно разным, но как только в итоге у повара получится что-то иное, то это будет уже какая-то иная деятельность по приготовлению чего-то, но не супа. И важно подчеркнуть, что эта онтология – онтология деятельности, либо онтология того, что так или иначе касается деятельности, до всего того, что связано с необходимостью фиксировать психофизиологические аспекты человека, включённого в деятельность, не только принципиально познаваема, но и при познании вполне может быть объективирована – переведена в такую знаниевую форму – теоретическое знание, которое в актуальный момент будет являться знаниевой моделью, то есть знаниевым заместителем познаваемого. Так вот история искусства, не касаясь вопросов онтологии конкретного познаваемого, изучает трансформации этого познаваемого с неизменной раз и навсегда определённой онтологией и задаваемой ею рамкой вариативности для формосодержательной целостности (рис. 2.4). А вот как раз полноценная теория искусства должна,



Рис. 2.3

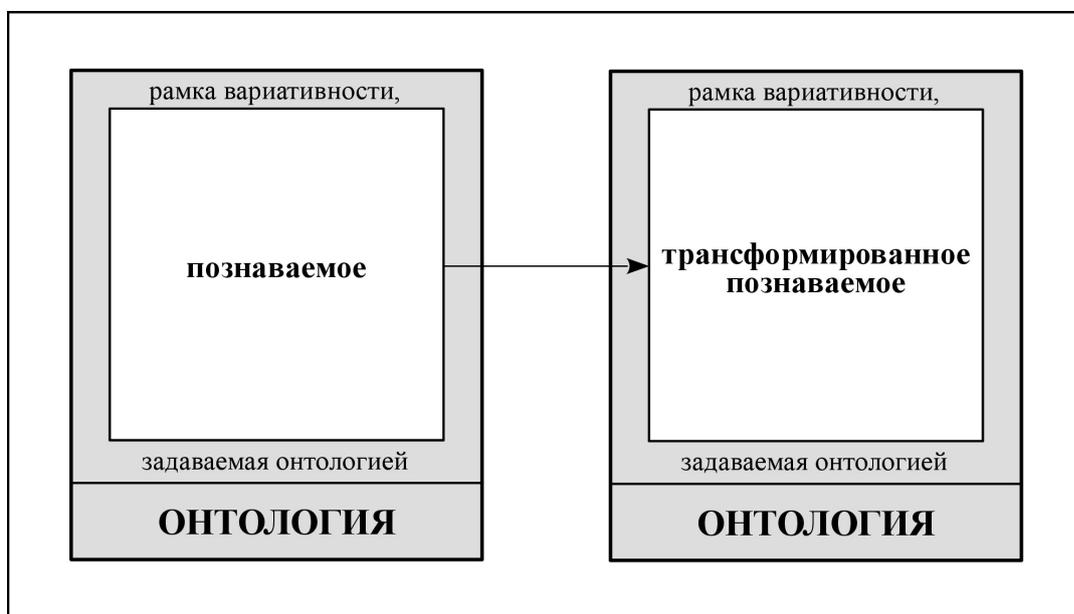


Рис. 2.4

во-первых, чётко определять эту онтологию и рамку вариативности, а во-вторых, фиксировать ситуации, в которых происходит преобразование одной онтологии в иную, задающую иное познаваемое и границы его возможной трансформации уже в своих условиях (рис. 2.5). Причём важно отметить, что преобразование онтологии может быть причиной того, что это – онтологически иное по отношению к исходному, окажется вне предметной области искусствоведения.

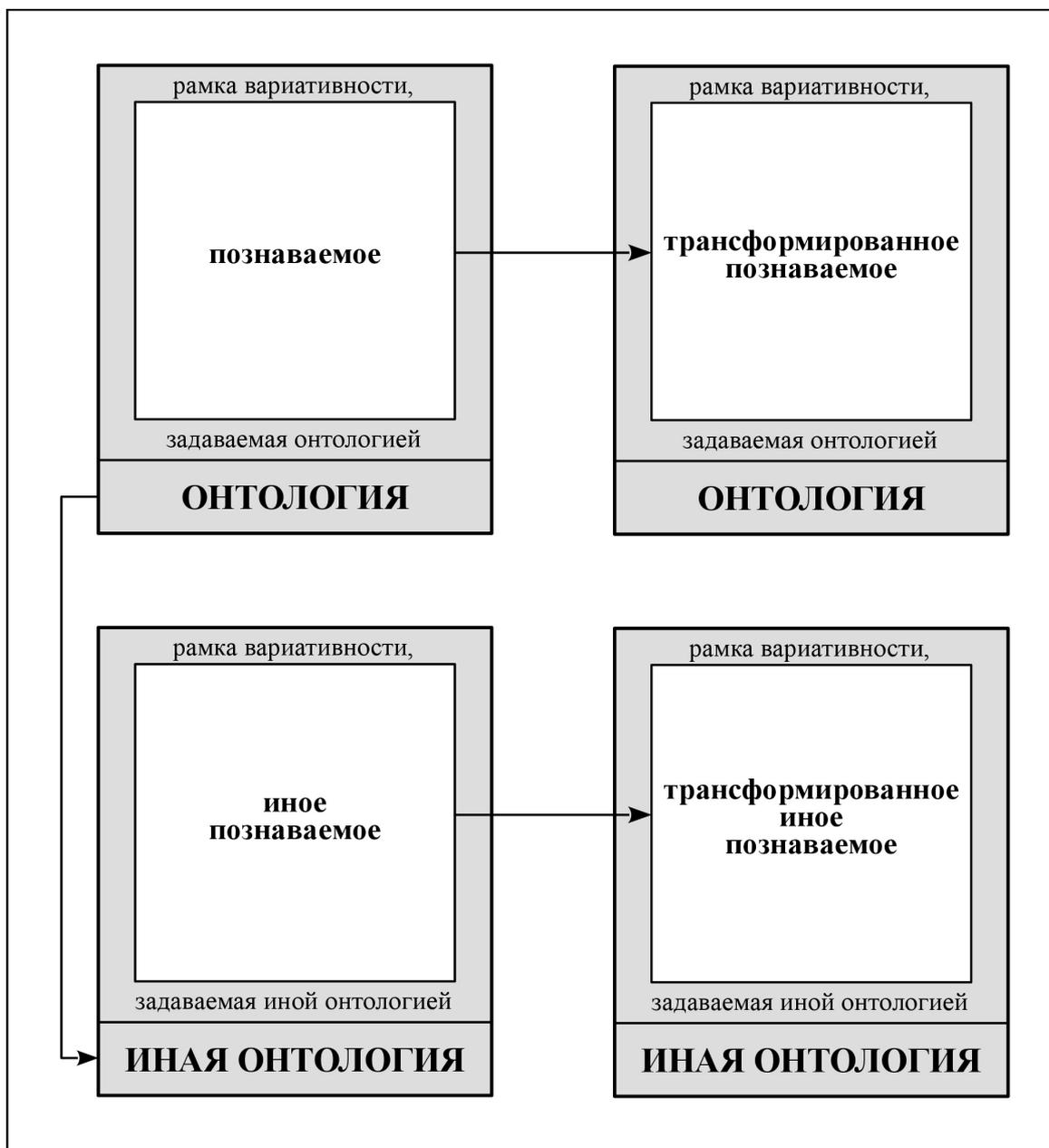


Рис. 2.5

Прояснив всё это, можно принципиально расчесть исходно определённое исследуемое в искусствоведении на два «измерения» – историческое и онтологическое, в котором всем компонентам предметной области будут соответствовать их онтологии (рис. 1.6). Причём частично это будет касаться и контекстуального уровня предметной области искусствоведения: всё, что в нём не связано с природными факторами и факторами, обусловленными психофизиологической активностью человека, является теми или иными аспектами человеческой деятельности, а значит, может быть онтологизировано.

И последнее, что необходимо здесь оговорить: несмотря на исходный принципиальный уход от вопроса «что такое искусство?», после всего описанного вполне возможным и целесообразным

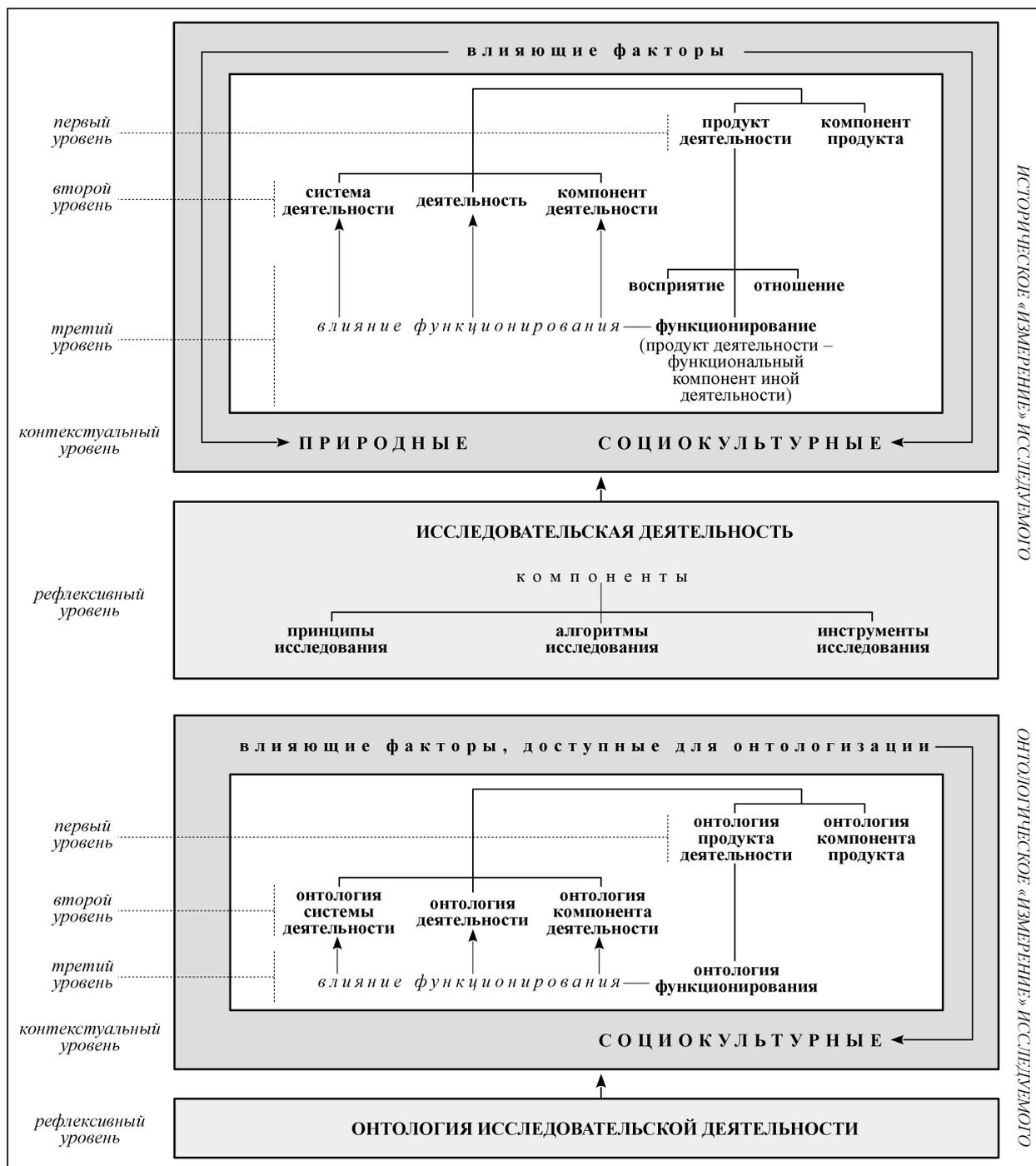


Рис. 1.6

представляется указанием на то, чем является ответ на этот вопрос в структуре искусствоведческого знания. Онтология искусства – единственная (в случае её обнаружения и чёткой фиксации) или же множественная (возникающая в результате вариативного концептуального объяснения), задаёт исходные условия для всех последующих онтологий, полагаемых в предметную область искусствоведения. Ведь если не определена онтология искусства, то совершенно невозможно определить не только онтологию того, что затем должен исследовать искусствовед, но и само то, в отношении чего должна быть получена такая онтология. Таким образом, возникает необходимость членения онтологического «измерения» предметной области искусствоведения на два уровня: субстанционально-онтологический (где определяется онтология искусства) и производно-онтологический (на котором определяются онтологии потенциально исследуемого искусствоведами, соответствующие заданной на субстанционально-онтологическом уровне онтологии искусства).

### 3. Реальность и онтологическая норма деятельности в искусствоведении

Онтология познаваемого историками классического искусства понятна – определено и более-менее ясно, что такое картина, скульптура, здание и т. п. Необходимость прояснения принципиальной разницы между историей искусства и не объяснительной – концептуальной, а полноценно теоретической теорией искусства возникает тогда, когда происходит либо трансформация онтологии познаваемого искусствоведами, либо возникновение чего-то принципиально отличного от привычного познаваемого, которое определяется как искусство.

Возможность же прояснения этого обусловлена необходимостью исходного прояснения нормы самой исследовательской деятельности искусствоведа. Определив, что продуктом исследовательской деятельности, разворачивающейся в теоретической плоскости, может быть не только объяснение познаваемого, а его знаниевая модель, установлены два принципиально разных варианта нормы продукта, каждому из которых соответствует своя норма деятельности, гарантированно приводящая к его получению. Практическое отсутствие в искусствоведении теоретизирования, основанного на абстрактно-теоретическом подходе, не означает не существование такой нормы деятельности, но просто-напросто её не использование в реальности искусствоведческих исследований. С использованием такой нормы как раз и были получены результаты, которые выражались в статьях об онтологии выставочной деятельности и кураторстве [Штейн, Онтология выставочной деятельности, 2020; Штейн, онтология кураторства, 2020].

В любом гуманитарном исследовании, в том числе и в искусствоведческом, *реальная деятельность, разворачивающаяся независимо от исследователя и попадающая в его фокус – это материал для познавательной деятельности, а онтологическая норма – продукт, получаемый в результате применения при познании абстрактно-теоретического подхода.* Если исследователь находится в индивидуальной или дискурсивной познавательной ситуации, то для него может быть совершенно неважным понимание этой онтологической нормы – им получается знание о чём-то конкретном, что его интересует здесь и сейчас, а выражение этого знания, если и предполагается, то его первичная функция определяется ситуативно. Для дисциплинарного исследователя такое *исследовательское поведение* недопустимо! Цель любого дисциплинарного исследователя – получение такого уникального знания в отношении познаваемого, находящегося в соответствующей конкретной дисциплине предметной области, которое затем будет положено в общую знаниевую «сетку», продуцируемую всеми дисциплинарными исследователями в отношении предметной области, оказываясь частью общего знания, за заместительный или условно заместительный характер которого дисциплинарное сообщество несёт определённую социальную ответственность. Но такое поведение вполне привычно. И этому может быть несколько объяснений: во-первых, это обусловлено зачастую включённостью искусствоведа в какую-то практическую деятельность, так или иначе связанную с искусством, то есть включённость в ту предметную область, от которой он должен быть дистанцирован, без чего ему практически невозможно абстрагироваться от исследуемого, а во-вторых, это предзадано полученным исследователем искусствоведческим образованием, которым закладывается такая норма ведения исследовательской активности, в которой, в силу сложившейся традиции, совершенно отсутствует понимание того, что выше было определено через деление предметной области искусствovedения на онтологическое и историческое «измерения».

И это ещё одна проблема – проблема нормы образовательной деятельности для будущих искусствоведов. Традиционно считается, что теория – это что-то такое сложное, к пониманию чего необходимо долго идти, через погружение в историю искусства. И это так, если под теорией понимать объяснения искусства, которые и правда чрезвычайно сложно понимаемы в связи с тем, что все они основываются на базисе каких-то, как правило, привносимых из философии концепций, жёстко или достаточно произвольно применяемых для интерпретации того, что принимается за искусство.

С.Ю. Штейн *Реальность и онтологическая норма деятельности  
как предмет и продукт искусствоведческого исследования*

Но как было прояснено выше – это не совсем так: теория – это тот базис, который задаёт рамочные условия для полноценного рассмотрения истории искусства. Не концептуальная, а *онтологическая теория искусства – это исходная система координат, единомоментно схватывающая искусство во всех его возможных вариативных состояниях на различных масштабах*. Поэтому именно с теории, с такой – онтологической теории следует начинать образование искусствоведов<sup>3</sup>.

Традиция – важнейшее из того, что формирует культуру, но она же – то, что определённым образом ограничивает для человека ту часть данности, на которую распространяется. Можно преодолеть традицию – проблематизировав её и заменив иной традицией. Но методологически преодолеть традицию – это не просто проблематизировать одно и заменить другим, а осознать, что она всего лишь вариант из какого-то множества. Само же методологическое преодоление традиции как раз и необходимо для такого осознания, постижения этой раскрывшейся вариативной множественности и затем уже осознанного добровольного выбора и принятия чего-то одного. У родившегося человека, у человека получающего образование такого выбора нет – определённая традиция ему вменяется как факт данности. И это обусловлено вовсе не тоталитарным характером тех или иных конкретных родителей или той или иной социальной системы, но... той же самой традицией!..

В настоящей работе, при решении конкретного возникшего недопонимания, по сути, преодолевалась существующая в искусствоведении традиция отношения к характеру теоретического знания. Взамен – утверждалась иная традиция. Наличие описания этих двух вариантов даёт возможность для осознанного принятия каждым исследователем того или иного. Или предложение чего-то третьего. В самой же возможности такого выбора в условиях дисциплинарной познавательной ситуации, в которой находятся академические искусствоведы, содержится неоценимый эвристический потенциал – гипотетическая открытость всей амплитуды возможных вариантов исследовательской активности. Использование или, напротив, не использование того или иного – это уже вопрос к адекватности конкретного исследователя, или даже ряда исследователей, того или иного конкретного сообщества исследователей, объединённых, например, общей институциональной принадлежностью, той познавательной ситуации, находясь в которой, они реализуют свою познавательную активность.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кун Т. Структура научных революций. – Москва: «Издательство АСТ», 2003.
2. Штейн С.Ю. Константный метод и метод онтологизации в образовании, связанном с созданием экранных форм // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: Сборник материалов III научной конференции. Москва, 17 ноября 2020 / Сост. и на-уч. ред. д-р искусствоведения, профессор Н. Г. Кривуля. – Москва: ВШТ МГУ, 2021. – С. 87-96.
3. Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020. ISBN 978-5-7281-2898-4
4. Штейн С.Ю. Онтология выставочной деятельности // Артикульт. 2020. 39(3). С. 6-25. DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-6-25
5. Штейн С.Ю. Онтология кураторства // Артикульт. 2020. 40(4). С. 6-36. DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-6-36

#### REFERENCES

1. Kuhn T. *Struktura nauchnyh revoljucij* [The Structure of Scientific Revolutions]. Moscow, "Izdatel'stvo AST", 2003.
2. Schtein S.Yu. *Konstantnyj metod i metod ontologizacii v obrazovanii, svjazannom s sozdaniem jekrannyh form* [Constant method and method of ontologization in education associated with the creation of screen forms]. In *Aktual'nye problemy jekrannyh i interaktivnyh media: Sbornik materialov III nauchnoj konferencii. Moskva, 17 nojabrja 2020* [Actual problems of screen and interactive media: Collection of materials of the III scientific conference. Moscow, November 17, 2020]. Sost. i na-uch. red. d-r iskusstvovedenija, professor N. G. Krivulja. Moscow, VShT MGU, 2021. Pp. 87-96.

<sup>3</sup> В качестве не совсем далёкого от искусствоведения примера можно привести описание приведения в норму образовательной деятельности, связанной с режиссурой экранного произведения – см. [Штейн, 2021].

S.Yu. Schtein *Reality and the ontological norm of activity  
as thing and product of art research*

3. Schtein S.Yu. *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RGGU, 2020. ISBN 978-5-7281-2898-4
4. Schtein S.Yu. *Ontologija kuratorstva* [Ontology of curating]. In *Articult.* 2020. 40(4). Pp. 6-36. DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-6-36
5. Schtein S.Yu. *Ontologija vystavochnoj dejatel'nosti* [Ontology of exhibition activity]. In *Articult.* 2020. 39(3). Pp. 6-25. DOI:10.28995/2227-6165-2020-3-6-25

## SUMMARY

## ПРОЯВЛЕНИЯ МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТИ В ДИЗАЙНЕ

УДК 7.01+7.012

**Автор:** *Калайкова Юлия Владимировна*, старший преподаватель кафедры культурологии и дизайна Уральского федерального университета (620002, Екатеринбург, ул. Мира, 19), e-mail: [pictaplasma@gmail.com](mailto:pictaplasma@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-2789-306X

**Аннотация:** В статье рассмотрены различные проявления мультимодальности в дизайне в рамках социальной семиотики и теории дискурса, описаны свойства simultaneity и holism мультимодальных дизайн-текстов в социокультурном контексте. Исследование мультимодальности дизайна происходит в трёх направлениях: вглубь семиотической структуры дизайн-продукта и психических процессов его восприятия; вширь – в многочисленных формах организации взаимодействия участников коммуникации; во времени – в аспектах культурного цитирования. Автор выделяет и описывает структурную, цитатную, априорную мультимодальность, а также мультимодальное взаимодействие. Априорность мультимодального восприятия, конвенциональность мультимодальных дизайн-текстов рассматриваются как инструменты достижения целей дизайн-коммуникации.

**Ключевые слова:** дизайн-текст, социальная семиотика, дискурс дизайна, холистичность, simultaneity, интермедийность, структурная мультимодальность, цитатная мультимодальность, априорная мультимодальность, мультимодальное взаимодействие

## VARIATIONS OF MULTIMODALITY IN DESIGN

UDC 7.01+7.012

**Author:** *Kalaikova Yuliya Vladimirovna*, senior lecturer, Department of Cultural Studies and Design, Ural Federal University (19, Mira str., Yekaterinburg, Russia, 620002), e-mail: [pictaplasma@gmail.com](mailto:pictaplasma@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-2789-306X

**Summary:** The article is devoted to variations of design multimodality within the framework of social semiotics and discourse theory, describing the simultaneity and holism of multimodal design texts in a socio-cultural context. The article gives a detailed analysis of multimodality in three directions: deep into the semiotic structure of the design product and the mental processes of its perception; in breadth – in numerous forms of organizing the interaction of communication participants; in time – in aspects of cultural citation. The author identifies and describes structural, citation, a priori multimodality and multimodal interaction. The a priori nature of multimodal perception and conventionality of multimodal design texts is considered as tools for achieving the goals of design communication.

**Keywords:** design text, social semiotics, design discourse, holistic, simultaneous, intermediality, structural multimodality, quotation multimodality, a priori multimodality, multimodal interaction

## ТЕЛО В ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО И ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА: КУЛЬТУРНАЯ ИЗМЕНЧИВОСТЬ СТЫДА

УДК 7.01+792.2

**Автор:** *Салимова Лейла Фархадовна*, аспирант Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), преподаватель кафедры «Общих гуманитарных наук и театроведения» Ярославского государственного театрального института» (150000, г. Ярославль, ул. Первомайская, д. 43), e-mail: [leila.salimova@mail.ru](mailto:leila.salimova@mail.ru)

ORCID 0000-0001-6359-2857

**Аннотация:** К изучению тела физического и эстетического современное научное знание подходит, вооружившись значительным корпусом текстов. Однако на территории театра тело по-прежнему рассматривается исключительно с точки зрения актёрского художественного инструментария. Театральная телесность и природа телесного сопереживания в театре не исчерпываются границами исполнительского искусства, но существуют в тесной взаимосвязи с визуальным и эмпирическим опытом зрителя, актёра и режиссёра. Эстетический и этический аспект отношения к телу в истории театрального искусства неоднократно менялись, в том числе и под воздействием смены культурных критериев «постыдного». Кульминацией демаркации театрального стыда, казалось бы, должен стать акт чистого искусства, независимого от морально-нравственных ограничений общества. Однако эксперименты современного театра продолжают сталкиваться с архаичными этическими взглядами. В статье осуществляется попытка осмыслить культурную изменчивость такого феномена как стыд в его исторической и культурной протяженности на примерах из театрального искусства от античности до наших дней.

**Ключевые слова:** тело, театр, телесность, стыд, современное искусство, актёр, театральная телесность, театральная антропология

**THE BODY IN THE HISTORY OF WESTERN EUROPEAN AND RUSSIAN THEATRE: CULTURAL VARIABILITY OF SHAME**

UDC 7.01+792.2

**Author:** *Salimova Leila Farhadovna*, Ph.D. Student of the Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), lecture of Yaroslavl State Theatrical Institute (43, Pervomaiskaya Street, Yaroslavl, 150000), e-mail: [leila.salimova@mail.ru](mailto:leila.salimova@mail.ru)

ORCID 0000-0001-6359-2857

**Summary:** Modern scientific knowledge approaches the study of the physical and aesthetic bodies with a considerable body of texts. However, on the territory of the theater, the body is still considered exclusively from the point of view of the actor's artistic tools. Theatrical physicality and the character of physical empathy in the theater are not limited to the boundaries of the performing arts, but exist in close relationship with the visual and empirical experience of the spectator, performer, and director. The aesthetic and ethical aspect of the attitude to the body in the history of theatrical art has repeatedly changed, including under the influence of changing cultural criteria of "shameful". The culmination of the demarcation of theatrical shame, it would seem, should be an act of pure art, independent of the moral restrictions of society. However, the experiments of modern theater continue to face archaic ethical views. The article attempts to understand the cultural variability of such a phenomenon as shame in its historical and cultural extent using examples from theater art from antiquity to the present day.

**Keywords:** body, theater, physicality, shame, contemporary art, actor, theatrical physicality, theater anthropology

**КОНЦЕПТ ОРНАМЕНТА В МАНИФЕСТАХ АРХИТЕКТОРА Б. ЧУМИ**

УДК 72.036+72.04

**Автор:** *Шарапов Иван Александрович*, член Союза Художников России, АИАП ЮНЕСКО, доцент кафедры композиционно-художественной подготовки, аспирант кафедры основ архитектурного проектирования Уральского государственного архитектурно-художественного университета (УрГАХУ) (620075, Екатеринбург, К. Ликбнехта, д. 23), e-mail: [isharapov4@gmail.com](mailto:isharapov4@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-1761-7176

**Аннотация:** Статья поднимает проблему исследования орнаментальной формы в архитектуре. Орнамент в контексте направления деконструктивизм представляется парадоксальным явлением, но, тем не менее, его присутствие маркируют концептуальные тексты архитекторов деконструктивизма. Орнамент исследуется в качестве формального аспекта, структура которого способна задействовать, связывать и продуцировать ряд существенных характеристик, определяющих архитектурное формообразование. Орнамент взаимосвязан с формой, семантическими, коммуникативными, формальными аспектами, которые интегрированы и локализованы в концептах, форме и пространстве архитектуры. Основу исследования составляют концепты, манифестации и теоретические изыскания архитектора деконструктивизма Бернара Чуми. Исследование фокусировано расширяет предметное поле орнаментальной формы в направлении концептуального и структурного аспектов. Феномен орнаментальной формы раскрывается как множественность абстрактных структурных возможностей, где парадоксальным образом актуализируются связи между предметными и абстрактными аспектами структуры орнаментальной формы.

**Ключевые слова:** архитектура, бинарные оппозиции, деконструктивизм, концепт, манифест, орнамент, парадокс

**THE ORNAMENT CONCEPT IN THE MANIFESTOS OF THE ARCHITECT B. TSCHUMI**

UDC 72.036+72.04

**Author:** *Sharapov Ivan Alexandrovich*, member of Union of Artists of Russia, AIAP UNESCO, assistant professor, Chair of the Composition and Art, Ural State University of Architecture and Arts (USAAA) (23, Karl Liebkneht St., Ekaterinburg, Russia, 620075), e-mail: [isharapov4@gmail.com](mailto:isharapov4@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-1761-7176

**Summary:** The article elevates the problem of studying ornamental forms in architecture. Ornament in the context of deconstructivism seems to be a paradoxical phenomenon, but, nevertheless, its presence is marked by the conceptual texts of deconstructivist architects. The ornament is studied as a formal aspect, the structure of which is able to involve, link and produce a number of essential characteristics that determine architectural shaping. Ornament is interconnected with form, semantic, communicative, and formal aspects that are integrated and localized in the concepts, form, and space of architecture. The research is based on the concepts, manifestations and theoretical research of the deconstructivist architect Bernard Tschumi. The research is aimed at expanding the subject field of ornamental form in the direction of conceptual and structural aspects. The phenomenon of the ornamental form is revealed as a multiplicity of abstract structural equivalents, where the connections between the subject and abstract aspects of the structure of the ornamental form are paradoxically actualized.

**Keywords:** architecture, binary opposition, concept, deconstruction, manifest, ornament, paradox

**ТОПОЛОГИЯ ПРОИЗВОДСТВА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: НОВЫЕ ПОДХОДЫ**

УДК 7.01+7.067+7.072.3

**Автор-1: Колотаев Владимир Алексеевич**, доктор филологических наук, заведующий кафедрой кино и современного искусства, декан факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: [vakolotaev@gmail.com](mailto:vakolotaev@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

**Автор-2: Марков Александр Викторович**, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

**Аннотация:** В статье на примере трех новых книг, исследующих проблемы современного искусства, исследуется применимость новых междисциплинарных методов к художественному процессу в России. Эти книги доказывают применимость достижений журнальной интеллектуальной критики (Кира Долинина), институциональной критики (Станислав Савицкий) и гендерной критики (Олеся Авраменко) к местной художественной жизни последних десятилетий. Объединяет эти книги «критика критики»: артикулированная метапозиция в том числе и к критическим стратегиям, сложившимся в художественном сообществе. Каждая из трех книг написана профессионалом и обращена сразу к нескольким аудиториям: к художникам и деятелям искусства, к исследователям искусства и к широкой публике. Хотя все три книги различаются по жанру и способу изложения, в них есть немало общего: движение от знакомых публике произведений или примеров художественной деятельности к проблематизации институциональной стороны современного русского искусства. Подробно рассмотрен контекст возникновения этих книг, особенности изложения, соотнесение с академическими нормами исследования. Делается общий вывод о значимости институциональных исследований для дальнейшего развития российской художественной критики.

**Ключевые слова:** современное искусство, художественная критика, история кураторства, гендерные исследования, российское искусство 1990-х, институциональная критика, феминистское искусство

**TOPOLOGY OF CONTEMPORARY ART PRODUCTION: NEW APPROACHES**

UDC 7.01+7.067+7.072.3

**Author-1: Kolotaev Vladimir Alekseevich**, Dr.Habil. in philology, full professor, dean of the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [vakolotaev@gmail.com](mailto:vakolotaev@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

**Author-2: Markov Alexander Viktorovich**, Dr.Habil. in philology, full professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

**Summary:** The article examines the applicability of new interdisciplinary methods to the artistic process in Russia using the example of three new books exploring the problems of contemporary art. These books prove the applicability of the achievements of intellectual magazine criticism (Kira Dolinina), institutional criticism (Stanislav Savitsky), and gender criticism (Olesya Avramenko) to the local artistic life of recent decades. What unites these books is criticism of criticism: an articulated metaposition to the critical strategies that have developed in the art community. Each of the three books is written by a professional and addresses several audiences at once: artists, art researchers, and the general public. Although all three books differ in genre and way of presentation, they have a lot in common: way from works or examples of artistic activity familiar to the public to problematization of the institutional side of contemporary Russian art. We consider in detail the context of the origin of these books, presentation features, correlation with academic research. We made a general conclusion about the importance of institutional research for the further development of Russian art criticism.

**Keywords:** contemporary art, art criticism, history of curatorship, gender studies, Russian art of the 1990s, institutional criticism, feminist art

**КЛЮЧЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЭСТЕТИКИ АВТОРСКОГО КИНЕМАТОГРАФА Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА (НА ПРИМЕРЕ КИНОТРИЛОГИИ «ТРИПТИХ ПЕРВОСТИХИЙ ИСПАНИИ»)**

УДК 791.44.071.1

**Автор: Колотвина Ольга Васильевна**, соискатель факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: [kolotvina@mail.ru](mailto:kolotvina@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0003-2873-3604

**Аннотация:** В статье определены и проанализированы ключевые особенности эстетики кинематографа Х. Валь дель Омара на примере фильмов, входящих в его кинотрилогию. При рассмотрении символического нарратива фильмов и разработанных режиссёром для кинотриптиха кинематографических технологий выявлено, что в его киноэстетике доминирует использование суггестивной метафоры испанской поэзии (св. Иоанна Креста, Ф. Гарсиа Лорки, Розалии де Кастро) и художественного наследия испанского мистицизма, благодаря чему режиссёр выстраивал аллегорическое многоплановое повествование об этапах духовного пути человека и специфике национального духа разных регионов Испании. Такой многослойный художественный образ моделировался режиссёром с помощью творчески

трансформированных трансмедийных техник, а также благодаря введению мистико-сюрреалистических стратегий, реализовавшихся в ассоциативном монтаже метафорических образов и в реактуализации фольклорного наследия страны. Для целостного воплощения этой художественной программы, названной режиссёром «мека-мистикой», им были разработаны иммерсивные инновационные кинотехнологии мультиэкранной кинопроекции, «тактильного видения» и «диафонического звука».

**Ключевые слова:** Х. Валь дель Омар, авторский кинематограф, иммерсивность, мистическая образность, кинематограф Испании, трансмедийные техники, тактильное видение, Ф. Гарсиа Лорка

#### THE KEY FEATURES OF THE AESTHETIC OF J. VAL DEL OMAR'S AUTHOR CINEMA (ON THE CASE STUDY OF THE FILM TRILOGY "ELEMENTARY TRIPTYCH OF SPAIN")

UDC 791.44.071.1

**Author:** *Kolotvina Olga Vasilevna*, Ph.D. student of the Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [kolotvina@mail.ru](mailto:kolotvina@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0003-2873-3604

**Summary:** The author analyzed the symbolic narrative of the films and the cinematic technologies, which were developed by J. Val del Omar for his film trilogy. This study revealed that the use of the suggestive metaphors of Spanish poetry (St. John of the Cross, F. García Lorca, Rosalía de Castro) and the artistic heritage of Spanish mysticism dominates in his film aesthetics. As a result, the film director created an allegorical multidimensional narrative about the stages of the spiritual path of a person and as well as about the specifics of the national spirit of the Spain's different regions. Such a multi-layered artistic image was modeled by the film director with support of creatively transformed transmedia techniques, as well as through the introduction of mystical-surreal strategies, which were implemented in the associative montage of metaphorical images and in the reactualization of the country's folklore heritage. To complete implementation of this artistic program, called by the film director "mecha-mystic", he developed immersive innovative cinematic technologies of multi-screen film projection, "tactile vision" and "diaphonic sound".

**Keywords:** J. Val del Omar, author cinema, immersive, mystical imagery, Spanish cinema, transmedia techniques, tactile vision, F. García Lorca

#### ТИПОЛОГИЯ ОБРАЗОВ ЖЕНЩИН ТЫЛА В ФИЛЬМЕ «ДЫЛДА» КАНТЕМИРА БАЛАГОВА

УДК 791.43-2+791.43.04

**Автор-1:** *Кун Михаэль*, аспирант филологического факультета Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета (30-060, Краков, ул. Ингардена 3, Польша), e-mail: [michael.kuhn.slawistik@gmail.com](mailto:michael.kuhn.slawistik@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-6258-4740

**Автор-2:** *Явор Катажина*, магистрант филологического факультета Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета (30-060, Краков, ул. Ингардена 3, Польша), e-mail: [k.m.jawor@gmail.com](mailto:k.m.jawor@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-9947-3718

**Аннотация:** В мае 2019 года на Каннском кинофестивале состоялась премьера фильма «Дылда» российского режиссёра Кантемира Балагова, ставшая заметным событием и на Лазурном Берегу, и в России. Драма повествует о двух молодых фронтовичках, отстаивающих свое право на достойную жизнь в постблокадном Ленинграде. В кинокартине также представлены судьбы женщин тыла, очутившихся в конфликте с вернувшимися фронтовичками. Применяя описательно-функциональный и сравнительно-сопоставительный методы, авторы статьи реализуют первую попытку научной классификации образов женщин тыла в фильме «Дылда» с точки зрения антропологии и психологии – крестьянки Татьяны Беловой и высокопоставленной партработницы Любови Петровны. Анализ образов второстепенных героинь помогает установить тяжесть последствий войны, параллель с главными героинями и утверждение «военных правил» в послевоенные месяцы, согласно которым советские женщины оказались в жесточайшей конкуренции за мужчин и семейное счастье.

**Ключевые слова:** Кантемир Балагов, «Дылда», современное российское кино, женский образ в кино, образ женщины тыла, Великая Отечественная война, послевоенное время, антропология, психология, психическая травма, анализ образов

#### THE TYPOLOGY OF FEMALE IN THE REAR IMAGES IN "BEANPOLE" FILM BY KANTEMIR BALAGOV

UDC 791.43-2+791.43.04

**Author-1:** *Kuhn Michael*, Ph.D. student of the Faculty of Philology, Institute of Eastern Slavonic Studies, Jagiellonian University (30-060 Cracow, Ingardena 3 St., Poland), e-mail: [michael.kuhn.slawistik@gmail.com](mailto:michael.kuhn.slawistik@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-6258-4740

**Author-2:** *Jawor Katarzyna*, master's degree student of the Faculty of Philology, Institute of Eastern Slavonic Studies, Jagiellonian University (30-060 Cracow, Ingardena 3 St., Poland), e-mail: [k.m.jawor@gmail.com](mailto:k.m.jawor@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-9947-3718

**Summary:** In May 2019, the premiere of the film "Beanpole" by Russian director Kantemir Balagov, took place at the Cannes Film Festival and it became a notable event both on the French Riviera and in Russia. The drama tells the story of two young female front-line soldiers who defend their right to a decent peaceful life in post-blockade Leningrad. This movie also reveals the fate of the women in the rear who found themselves in a conflict with the returning female front-line soldiers. With the use of the descriptive-functional and comparative research methods, the authors of the article make the first attempt of scientific

classification of the “women in the rear” images in “Beanpole” film from anthropological and psychological perspectives – a peasant woman Tatyana Belova and a highly-placed party worker Lyubov Petrovna. An analysis of secondary characters images helps to determine the severity of the consequences of the war, the parallel with the main heroines and adoption of the “military rules” in the post-war months, according to which, Soviet women were in the fiercest competition for men and family happiness.  
**Keywords:** Kantemir Balagov, “Beanpole”, contemporary Russian cinema, female image in cinema, female in the rear image, The Eastern Front of World War II, post-war period, anthropology, psychology, psychic trauma, analysis of images

**ГОЛОС, ТЕКСТ И ИЗОБРАЖЕНИЕ В ПОЗДНЕСОВЕТСКОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО: ФИЛЬМ МИХАИЛА РОММА «И ВСЁ-ТАКИ Я ВЕРЮ...»**

УДК 791.43

**Автор:** *Плужник Виктория Викторовна*, магистр культурологии, специалист по учебно-методической работе факультета культурологии Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: [pluviktoriya@yandex.ru](mailto:pluviktoriya@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0003-4778-9507

**Аннотация:** Предметом статьи являются позднесоветские культурные логики, проявляющиеся через медиальную специфику фильма. На материале документальной кинокартины «И всё-таки я верю...» Михаила Ромма (1974) ставится вопрос о том, в каких отношениях находятся между собой голос, текст и изображение и какие культурно-антропологические режимы они предлагают зрителю. Одним из ключевых понятий для анализа фильма и определения данных режимов является понятие интермедальности. Применительно к советской культуре выделяются, с опорой на существующие исследования, две основные стратегии интермедальности в советских художественных практиках, через которые затем анализируется фильм Ромма. Особое значение для работы имеет категория (медиатизированного) голоса, его место в советской культуре, а также более конкретно – голос Михаила Ромма и те интермедальные трансформации, которые он претерпевает в рассматриваемом фильме. Отношения между голосом, текстом и изображением в позднесоветском документальном кино не только демонстрируют интересные художественные стратегии, но позволяют также проблематизировать позицию советского субъекта.

**Ключевые слова:** интермедальность, голос, позднесоветская культура, документальное кино, антропологические режимы

**VOICE, TEXT, AND IMAGE IN LATE SOVIET DOCUMENTARY CINEMA: “AND STILL I BELIEVE...” BY MIKHAIL ROMM**

UDC 791.43

**Author:** *Pluzhnik Victoria Victorovna*, M.A. in Cultural Studies, a specialist in educational and methodical work at Faculty of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [pluviktoriya@yandex.ru](mailto:pluviktoriya@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0003-4778-9507

**Summary:** The subject of the article is the late Soviet cultural logics manifested through the medial specifics of the film. Based on the material of the documentary film "And Still I Believe..." by Mikhail Romm (1974), the question is raised about the relationship between voice, text and image, and cultural and anthropological modes they offer the viewer. One of the key concepts for analyzing the film and determining these modes is the concept of intermediality. In relation to Soviet culture, two main strategies of intermediality in Soviet art practices are identified, based on existing research, through which Romm's film is then analyzed. Of particular importance to the work is the category of the (mediatized) voice, its place in Soviet culture, and more specifically, Mikhail Romm's voice and the intermedial transformations that it undergoes in the film. The relationship between voice, text, and image in late Soviet documentary films demonstrates interesting artistic strategies and allows us to problematize the position of the Soviet subject.

**Keywords:** intermediality, voice, Late Soviet culture, documentary film, anthropological modes

**«СЕМИОТИКА ИЗБРАННОСТИ»: ДИСКУРС О МОДЕ В ИЗДАНИИ «КОММЕРСАНТЪ СТИЛЬ» (КЕЙС-СТАДИ ПУБЛИКАЦИЙ ЗА 2009 г.)**

УДК 316.7+316.728

**Автор:** *Ельцова Ксения Константиновна*, кандидат культурологии, доцент Высшей школы европейских культур факультета культурологии Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: [ksenia.eltsova@gmail.com](mailto:ksenia.eltsova@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-1285-9205

**Аннотация:** В статье анализируются обзоры модных показов сезонных коллекций мужской и женской одежды, которые публиковались в приложении «Стиль» издания «Коммерсантъ» в 2009 г. «Коммерсантъ», ведущее общественно-политическое и деловое издание в России 2000-х гг., позиционировавший себя как медиапроект для финансовой, политической и культурной элиты страны, оказался кейсом, исключительно интересным для дискурсивного анализа: мировой финансовый кризис 2008 г. стал ситуацией угрозы status quo актуальных на тот момент элит; эта ситуация требовала более интенсивной и четкой, чем прежде, артикуляции принадлежности к группе (элитам).

Проведенное исследование показывает, как именно в обзорах модных подиумных тенденций конструируется система статус-маркеров – дискурсивная «семиотики избранности», предложенная целевой аудитории в качестве стратегии групповой идентификации: «потребление сдержанности» как метафора «стойкости» перед угрозой кризиса становится ведущей рекомендацией дискурса. Ставя полученные результаты в контекст минувших 2010-х гг., можно увидеть, как идея «сдержанности» потребительского поведения выходит за пределы элитистского дискурса и популяризируется в поле мейнстримных изданий.

**Ключевые слова:** дискурс, мода, дискурс моды, дискурс о моде, социальный статус, медийные репрезентации, социальная идентичность, финансовый кризис

**“SEMIOTICS OF DISTINCTION”: THE ANALYSIS OF FASHION DISCOURSE IN THE “KOMMERSANT” NEWSPAPER (CASE STUDY, TEXTS PUBLISHED IN 2009)**

UDC 316.7+316.728

**Author:** *Eltsova Ksenia Konstantinovna*, PhD in Studies of Culture, Associate Professor of the Higher School for European Cultures, Department for Studies of Culture, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [ksenia.eltsova@gmail.com](mailto:ksenia.eltsova@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-1285-9205

**Summary:** The article analyzes the reviews of female and male fashion collections published in the “Style” supplement of the “Kommersant” newspaper during the year 2009. The “Kommersant”, the leading quality publication in Russia in the 2000s, positioned itself as a media for the financial, political and cultural elite of the country, and thus presented a case extremely interesting for discourse analysis. Namely, the world financial crisis of 2008 turned out to be a threat situation to the status quo of the elites of the moment. The situation required articulation of the belonging to the group (elite), more intense than before the crisis. I examined how the system of status markers – the discursive “semiotics of distinction” proposed to the target audience as a strategy for group identification – was constructed in the “Kommersant. Style”: the “consumption of restraint” as a metaphor for “resilience” in the face of the crisis becomes the leading recommendation of the discourse. Putting the results into the context of the 2010s, it can be realized that the idea of “restraint” in consumer behavior transcends the elitist discourse and is popularized in the field of mainstream publications.

**Keywords:** discourse, fashion, fashion discourse, discourse on fashion, social status, media representations, social identity, financial crisis

**ИССЛЕДОВАНИЕ ЭВОЛЮЦИИ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В 20 ВЕКЕ О ДЕТЕРМИНАЦИИ ОСОБЕННОСТЕЙ АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПСИХОЛОГИЧЕСКИМИ ХАРАКТЕРИСТИКАМИ ИХ ТВОРЦОВ – АРХИТЕКТОРОВ**

УДК 7.01+72

**Автор:** *Виноградова Евгения Игоревна*, младший научный сотрудник Уральского государственного архитектурно-художественного университета (620075 Россия, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23), e-mail: [evgenia.vip@list.ru](mailto:evgenia.vip@list.ru)

ORCID ID: 0000-0001-8486-927X

**Аннотация:** В данной статье архитектура рассматривается как продукт психологической деятельности архитектора, а потому поднимается вопрос о роли личности самого архитектора, его внутренних сознательных и бессознательных интенциях к созданию определенных композиционно-образных решений зданий.

В статье последовательно рассматривается как развитие теорий, концепций и экспериментальных данных основных психологических школ 20 века влияли на представления об особенностях процесса проектирования, возможных взаимосвязях психологических особенностей личности мастера и специфики его творений, а также в целом на теорию и практику архитектуры.

Делается вывод, что, несмотря на то, что особенности творчества изучались практически в рамках каждой психологической школы, и в большинстве из них признается и освещается возможность отражения психологических особенностей зодчего в продуктах его творчества, каждая школа понимала данные особенности в соответствии с теорией личности, существующей в ней. Это определило узость подходов и невозможность проведения полноценных исследований в рамках одной психологической школы.

**Ключевые слова:** архитектура и психология, психологические характеристики архитекторов, творчество, архитектор, психологическая школа, архитектурная школа, процесс проектирования, зритель, восприятие архитектуры, концепция архитектуры

**STUDY OF THE EVOLUTION OF REPRESENTATIONS IN THE 20 CENTURY ON THE DETERMINATION OF THE FEATURES OF ARCHITECTURAL OBJECTS BY THE PSYCHOLOGICAL CHARACTERISTICS OF THEIR CREATORS – ARCHITECTS**

UDC 7.01+72

**Author:** *Vinogradova Evgenia Igorevna*, Senior Lecturer, Ural State University of Architecture and Art (23, Karl Liebknecht St., Ekaterinburg, 620075, Russia), applicant, e-mail: [evgenia.vip@list.ru](mailto:evgenia.vip@list.ru)

ORCID ID: 0000-0001-8486-927X

**Summary:** This article considers architecture as a product of the architect's psychological activity, and therefore raises the question of the role of the architect's personality, his internal conscious and unconscious intentions to create certain compositional and figurative solutions of buildings.

The article consistently examines how the development of theories, concepts and experimental data of the main psychological schools of the 20 century influenced the ideas about the features of the design process, possible relationships between the psychological characteristics of the master's personality and the specifics of his creations, as well as the theory and practice of architecture in General.

It is concluded that, despite the fact that the features of creativity were studied in almost every psychological school, and most of them recognize and highlight the possibility of reflecting the psychological characteristics of the architect in the products of his work, each school understood these features in accordance with the theory of personality that exists in it. This determined the narrowness of approaches and the impossibility of conducting full-fledged research within a single psychological school.

**Keywords:** architecture and psychology, psychological characteristics of architects, creativity, architect, psychological school, school of architecture, design process, spectator, perception of architecture, concept of architecture

#### РЕАЛЬНОСТЬ И ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ НОРМА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК ПРЕДМЕТ И ПРОДУКТ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 16+7.01

**Автор:** Штейн Сергей Юрьевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: [sergey@schtein.ru](mailto:sergey@schtein.ru)

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

**Аннотация:** Статья посвящена обоснованию функциональности применения в условиях искусствоведческих исследований абстрактного теоретизирования в отношении материала, являющегося деятельностью. Проводится противопоставление онтологической нормы конкретной исследуемой деятельности, выражаемой в форме теоретической модели деятельности, конструируемой в рамках реализации данной методологической стратегии, с представлением той же самой деятельности, получаемым в результате реализации эмпирического исследования. При этом для удобства предметная область искусствоведения условно разделяется на пять уровней, соответствующих разному масштабу и специфике деятельности по отношению к исходному уровню, на котором полагается продукт деятельности – нечто, потенциально определяемое затем как искусство. Для полноты понимания описываемого методологического инструментария фиксируются основные функциональные ограничения абстрактного теоретизирования, обусловленные спецификой дисциплинарной идентичности искусствоведения.

**Ключевые слова:** искусствоведение, методология искусствоведения, теория искусства, абстрактное теоретизирование, абстрактно-теоретический подход, теоретическое моделирование, онтологизация, деятельность, теория деятельности

#### REALITY AND THE ONTOLOGICAL NORM OF ACTIVITY AS *THING* AND PRODUCT OF ART RESEARCH

UDC 16+7.01

**Author:** Schtein Sergey Yuryevich, PhD in Art Studies, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [sergey@schtein.ru](mailto:sergey@schtein.ru)

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

**Summary:** The article discusses the essence of the functionality of the relation of abstract theorizing to material, presented as activity, in the context of art criticism research. I propose the ontological norm of a specific activity under investigation, produced in the form of a theoretical model of activity, constructed within the framework of the implementation of this methodological strategy, demanding representation of the same activity, obtained as a result of the implementation of empirical research. For convenience here the *thing area* of art studies is conventionally divided into five levels corresponding to different scales and specificity of activity in relation to the initial level on which the product of the activity appears as something that is then potentially defined as art. For full relevance of the described methodological toolkit, I declare the main functional limitations of abstract theorizing, as following the disciplinary identity of art studies.

**Keywords:** art studies, methodology of art studies, art theory, abstract theorizing, abstract theoretical approach, theoretical modeling, ontologization, activity, activity theory



