

ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

АРТИКУЛЬТ

ISSN 2227-6165

Четырнадцатый год издания / 14th Year of publication



№55 (3-2024)
июль-сентябрь / July-September

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА
THEORY OF ART
ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
HISTORY OF ART
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
CONTEMPORARY ART
ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
VISUAL ARTS
КИНО
CINEMA
ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ
HISTORY AND THEORY OF CULTURE
ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART
ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ
METHODOLOGY
РЕЦЕНЗИИ
REVIEWS

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 РАХ, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ (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).

Паперный Владимир Зиновьевич, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литератур 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 РАХ, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ (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 искусствоведения, 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, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

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

Ответственный секретарь – Т.И. Кожокару.

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

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
Артикульт

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 автономное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:

125047, ЦФО, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)

web: <http://articult.rsuh.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2024

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 Ljubjana (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).

Krivtsov, 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).

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 RANEPА (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).

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

Managing secretary – T.I. Kozhokaru.

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

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 autonomous educational institution of higher education)

Address:

125047, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya sq. 6, building 5, Moscow, Russia

web: <http://articult.rsu.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 5 *Р.Ф. Гумерова* Влияние философии Георга Зиммеля на художественную теорию Вильгельма Вордингера

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 15 *В.Д. Черный* Иностранцы о театрализованных церемониях и обрядах Московии

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 24 *А.А. Суворова* Эсхатологические и апокалиптические мотивы в современном российском искусстве

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 34 *А.М. Спиридонова* Лучизм в театре: концепция сценического света М. Ларионова

КИНО

- 44 *В.А. Колотаев* «Просто Кен!» Драматургия жизненного цикла героя фильма «Барби»: от эмоциональной зависимости к началу идентичности
- 53 *М.С. Бахтеева* Конструирование образа ведьмы в современном хорроре

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 62 *А.А. Размахнина* Время винтажной моды: вопросы темпоральности и памяти

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 74 *М.В. Белова, Н.И. Барсукова* Детское игровое пространство в структуре современного музея

- 84 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 5 *R.F. Gumerova* The Influence of Georg Simmel's Philosophy on Wilhelm Worringer's Art Theory

HISTORY OF ART

- 15 *V.D. Chernyy* Foreigners about theatrical ceremonies and rituals of Muscovy

CONTEMPORARY ART

- 24 *A.A. Suvorova* Eschatological and apocalyptic motives in russian contemporary art

VISUAL ARTS

- 34 *A.M. Spiridonova* Luchism in the Theater: Concept of Stage Light of M. Larionov

CINEMA

- 44 *V.A. Kolotaev* "Just Ken!" Dramatizing the life cycle of the Barbie movie character:
from emotional dependence to the origin of identity
- 53 *M.S. Bakhteva* Constructing the image of a witch in the modern horror film

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 62 *A.A. Razmakhnina* Vintage fashion time: issues of temporality and memory

METHODOLOGY

- 74 *M.V. Belova, N.I. Barsukova* Children's play space in the structure of a modern museum

- 84 SUMMARY

Роксана Фаритовна Гумерова
Roksana Faritovna Gumerova
аспирант, МГУ им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия)
PhD student, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia)
pictorialart.grf@gmail.com

ВЛИЯНИЕ ФИЛОСОФИИ ГЕОРГА ЗИММЕЛЯ НА ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ТЕОРИЮ ВИЛЬГЕЛЬМА ВОРРИНГЕРА THE INFLUENCE OF GEORG SIMMEL'S PHILOSOPHY ON WILHELM WORRINGER'S ART THEORY

В статье приводится критический разбор основных тезисов книги Вильгельма Воррингера «Абстракция и вчувствование» на предмет их соответствия неокантианским взглядам Георга Зиммеля и представленной в его более поздних работах философии жизни. Тексты Зиммеля не всегда содержат развернутые пояснения о трансцендентальном методе или категориях. С целью устранения возможных неточностей в толковании идей Зиммеля, его работы рассматриваются в контексте методологии представителя Марбургской школы неокантианства Германа Когена, под чьим непосредственным влиянием он находился, и лишь затем сопоставляются с текстом Воррингера. Во избежание двоякого толкования в отношении применения Воррингером неокантианства в статье показаны также аутентичные положения доктрины Канта, на которые опирался искусствовед при формировании собственного терминологического аппарата.

Ключевые слова: Вильгельм Воррингер, Георг Зиммель, Марбургская школа, абстракция и вчувствование, философия жизни, неокантианство, психология восприятия, психология искусства, социология искусства

Для цитирования: Гумерова Р.Ф. Влияние философии Георга Зиммеля на художественную теорию Вильгельма Воррингера // Артикульт. 2024. №3(55). С. 5-14. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-5-14

This article critically analyses the main theses of Wilhelm Worringer's paper "Abstraction and Empathy" to show that they correspond to the neo-Kantian views of Georg Simmel and the philosophy of life presented in his later works. Simmel's texts do not provide detailed explanations of the transcendental method or categories. To ensure an accurate interpretation of Simmel's ideas, his works are examined in the context of the methodology of Hermann Cohen of the Marburg School of Neo-Kantianism, under whose direct influence he was. Only then are they compared with Worringer's text. To avoid any misunderstanding regarding Worringer's application of neo-Kantianism, the article clearly outlines Kant's original teachings, which the art historian used as a foundation for his own terminology.

Keywords: Wilhelm Worringer, Georg Simmel, Marburg School, abstraction and feeling, philosophy of life, neo-Kantianism, psychology of perception, psychology of art, sociology of art

For citation: Gumerova R.F. "The Influence of Georg Simmel's Philosophy on Wilhelm Worringer's Art Theory." *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 5-14. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-5-14

Вильгельм Роберт Воррингер защитил в 1906 году в Бернском университете докторскую диссертацию, которая появилась в печати в 1907 году, а с 1908 года издавалась в виде книги «Абстракция и вчувствование. Вклад в психологию стиля». Воррингер рассматривал вчувствование в качестве внутренней предпосылки к созданию натуралистического искусства, а условием возникновения беспредметного искусства, построенного на «неорганических принципах» [Липов, 2013], считал внутренний порыв к абстракции. О том, что формирование понятийной пары было осуществлено не без участия Георга Зиммеля, Воррингер пишет в предисловии к переизданию книги 1948 года. В тексте он повествует о встрече в Париже с философом, знакомом ему еще по лекциям в Берлинском университете.

«Абстракция и вчувствование» является не только попыткой переосмысления методов искусствоведения, более того, Воррингер представляет одну из версий философии культуры. Возрастающий с середины XIX века интерес к неевропейскому искусству, невозможность полноценной трактовки данного искусства в рамках классической эстетики, кризис культурно-исторической школы, спор о психологизме (Psychologismus-Streit) в немецкоязычной философии определили задачи для формирования нового видения истории искусства. Теория Воррингера стала возможной благодаря господствующему в то время неокантианству, представленному, главным образом, в трудах баденской и

R.F. Gumerova *The Influence of Georg Simmel's Philosophy
on Wilhelm Worringer's Art Theory*

марбургской школ. Применение историко – философского метода с элементами герменевтики позволили показать, как история философии и интеллектуальная история специфицируют философию культуры Воррингера.

В настоящее время комментаторы текстов искусствоведа не пришли к единому мнению о том, претерпел ли реально Воррингер влияние Зиммеля. В частности, Малика Маскаринец пишет о том, что Воррингер не приписывает Зиммелю существенный вклад в свою диссертацию, а упоминает философа только для того, чтоб «поставить себя вне истории искусства и эстетики» [Maskarines, 2017, p. 143-167]. Напротив, для Мари Глюк и Клаудии Эльшлегер сам факт влияния Зиммеля на Воррингера кажется бесспорным, однако, Глюк и Эльшлегер расходятся во мнении, в чем именно заключалось воздействие философа на искусствоведа. Так что на данный момент остается неясным, какую роль в формировании Воррингером его понятийной пары мог сыграть Зиммель, и какие именно идеи философа были восприняты искусствоведам. С целью выявления влияния Зиммеля на Воррингера мы обращаемся в настоящей статье к текстам философа, опубликованным до 1906 года, а также реконструируем содержание его лекций, которые посетил Воррингер, и сопоставляем идеи Зиммеля с текстом книги Воррингера «Абстракция и вчувствование».

Авторское предисловие Воррингера «По поводу возникновения» к переизданию книги «Абстракция и вчувствование» 1948 года содержит рассказ о встрече искусствоведа, прибывшего в Париж с целью учебы в 1906 году [Worringer, 1967, p. viii-ix], с Георгом Зиммелем в этнографическом музее Трокадеро. Отчасти благодаря представленным экспозициям первобытного искусства в залах музея была найдена отправная точка для будущей диссертации. Обстановка музейных залов, согласно воспоминаниям искусствоведа, была «лишена всякой эмоциональной атмосферы» [Worringer, 1967, p. viii], экспонаты казались вырванными из своего естественного контекста, соответственно, утратили способность передавать эмоции или чувственное переживание. Побуждающей «духовной силой» явилась атмосфера, созданная философом, которая, по словам Воррингера, вызвала в нем «в результате внезапного, взрывного акта рождения, мир идей, которые затем нашли отражение в диссертации» [Worringer, 1967, p. ix]. Воррингер в своем предисловии не называет в качестве собственного озарения никаких философских идей Зиммеля, равно как и не упоминает его в основном тексте книги. Однако в работе Воррингера прослеживается влияние Зиммеля. Наш главный тезис состоит в том, что на формирование Воррингером двух противоположных полюсов – воли к абстракции и порыву к вчувствованию – в значительной мере оказали влияние как философия жизни Зиммеля, так и его неокантианские взгляды.

Прежде всего мы обратимся к следующим текстам Зиммеля: «Большие города и духовная жизнь», 1904 года, «Социальная дифференциация. Социологические и психологические исследования», 1890 года и «Проблемы философии истории», 1892 года. Затем мы покажем, на какие аутентичные положения доктрины Канта опирался Воррингер при формировании собственного терминологического аппарата. Это позволит нам в дальнейшем показать влияние на искусствоведа интерпретации учения Канта, представленной во взглядах Зиммеля. В виду того, что Зиммель в своих трудах не дает подробных обоснований используемой им методологии при комментировании работ Канта, мы обращаемся к идеям Германа Когена, основателя марбургской школы неокантианства, под чьим непосредственным влиянием находился Зиммель. Далее мы представляем воззрения Зиммеля, приводим их пояснения через методологию Когена и сопоставляем их с текстом книги Воррингера с целью выявления влияния на искусствоведа неокантианства.

Наиболее подробно восприятие идей Зиммеля описано упомянутыми Мари Глюк и Клаудией Эльшлегер, остальные авторы пишут о влиянии Зиммеля, но не уточняют, в чем именно оно заключалось (например, Д. Морган [Morgan, 1996, p. 317-341], Д. Косс [Koss, 2006, p. 139-157]). Эльшлегер и Глюк соотносят с текстом Воррингера только философию жизни Зиммеля. Мари Глюк в статье «Интерпретация примитивизма, массовой культуры и модернизма: создание «Абстракции и вчувствования» Воррингера» пишет о том, что важность оригинального рассказа Воррингера заключается в том факте, что он сближает два потенциально различных направления интерпретации примитива, обычно игнорируемых в дискуссиях о модернистском примитивизме – этнографический музей и

Р.Ф. Гумерова *Влияние философии Георга Зиммеля
на художественную теорию Вильгельма Воррингера*

современную городскую сцену. [Gluck, 2000, p. 157] Глюк полагает, что Воррингер рассматривал примитивное искусство, представленное в музее, в контексте философии Зиммеля. Автор пишет о том, что философ был погружен в поток современного опыта и уже не мог представить себе всеобщность (totality). Таким образом, Глюк рассматривает возможное влияние на сложение художественной теории Воррингера философии жизни Зиммеля, при этом немецкое неокантианство остается за пределами исследования.

Мари Глюк выделяет собственные теории Зиммеля о городской современности в качестве постулатов, на которых Воррингер основывался при написании диссертации. Автор пишет, что «в книге “Большие города и духовная жизнь”, которую Зиммель опубликовал в 1904 году, философ предлагает убедительную теоретическую модель современной жизни, которая нашла отклик в сложном социальном и эстетическом опыте культурных новаторов, таких как Воррингер» [Gluck, 2000, p. 164-165]. Далее Глюк говорит о том, что «постоянно движущийся денежный поток» [Simmel, 1969, p. 57] по Зиммелю лишает индивидов переживания собственной уникальности, а безразличие индивида к внешним вещам является следствием безличности и абстрактности городской среды, в которой он находится. Но именно эта безличность и абстрактность городской среды порождает в его жителях «самозащитное» безразличие к внешним вещам, что ведет к интроверсии и субъективизму. Таким образом, современный городской опыт, в конечном счете, опирается на самого себя, создавая в своих носителях не только высокую степень рациональности, но и необычайную чувствительность к эмоциональным состояниям. Взяв за основу данную идею Зиммеля, Мари Глюк предлагает расширить феноменологию городского опыта, предложив модель культурного возрождения, при которой отчуждение современной культуры может быть преодолено не через идеологическую или политическую конфронтацию, а скорее через культурную интроверсию. Автор статьи предполагает, что, если бы городское «я» проникло достаточно глубоко в опыт современности, оно в конечном счете вернулось бы в «субъективное царство инстинктов и страстей, которое было антитезой современности» [Gluck, 2000, p. 165]. Озарение Воррингера в музее Трокадеро, по мнению автора, привело его к решению объединить концепции современности и примитивизма в новое видение городского примитива [ibid]. Получается, что, согласно Мари Глюк, именно Зиммель предоставил Воррингеру возможность рассмотрения примитивного искусства в контексте современности.

Однако на основании указанных Глюк идей Зиммеля можно прийти к другим выводам. В эссе «Большие города и духовная жизнь» Зиммель использует термин «пресыщенное мировоззрение» (“blasé outlook”), которое он определяет как безразличие к различию между вещами, объясняя, что именно оно лежит в основе апатии населения, проживающего в мегаполисах. Длительное воздействие информации, которому подвергается живущий в мегаполисе человек, приводит к рассудочному восприятию действительности и, как следствие, к отсутствию эмоциональных реакций. Данный критерий используется Зиммелем в качестве основы для разделения людей на проживающих в сельской местности и на жителей больших городов. Представляется возможным выделить именно идею о разном мировоззрении людей, проживающих на территории одной страны или континента, которая могла служить катализатором для искусствоведа. Воррингер мог подчеркнуть данное наблюдение Зиммеля и сформировать тезис о том, что предпосылки стремления к абстракции следует искать как раз в мироощущении народов [Worringer, 1997, p. 15].

В работе «Большие города и духовная жизнь» Зиммель также выделяет такие модели поведения как сдержанность и свобода среди жителей городов. Сдержанность и нерешительность являются результатом попыток самозащиты человека, проживающего в большом городе. Житель большого города осознанно идет по пути уменьшения взаимодействия с другими индивидуумами и с окружающей средой. Человек сознательно выбирает путь рационального мышления, подавляя собственные эмоциональные проявления. Это положение Зиммеля коррелируется с тезисом Воррингера о том, что индивидуум испытывает внутренние тревожные состояния при взаимодействии с внешним миром: «стремление к абстракции есть результат великого внутреннего беспокойства, вызываемого в человеке явлениями внешнего мира» [Worringer, 1997, p. 15].

R.F. Gumerova *The Influence of Georg Simmel's Philosophy
on Wilhelm Worringer's Art Theory*

Фрагментарность изложения, свойственная Зиммелю, заставляет обращаться к другим его работам. Так Эльшлегер проводит сопоставление текста «Абстракция и вчувствование» с работами Зиммеля «Большие города и духовная жизнь», «Понятие и трагедия культуры», «Проблема стиля». Выводы Эльшлегер отражены в ее книге «Стремление к абстракции: Вильгельм Воррингер и дух современности» [Öhlschläger, 2005]. В отличие от Мари Глюк Клаудиа Эльшлегер не ставит перед собой задачу связать текст Воррингера с примитивизмом, она рассматривает восприятие Воррингером идей Зиммеля для последующего объяснения абстрактных тенденций в искусстве. Соответственно, для Воррингера была важна сама тенденция к абстрагированию в «Большие города и духовная жизнь» [Öhlschläger, 2005, p. 17]. Далее Эльшлегер уже противопоставляет Зиммеля Воррингеру на основании «Проблем стиля» (1908) и «Понятие и трагедия культуры» (1911). В виду того, что указанные тексты Зиммеля написаны после публикации работы «Абстракция и вчувствование», рассматривать их с целью выявления возможного восприятия зиммелевских идей Воррингером представляется нецелесообразным. Получается, что на данный момент в литературе отсутствует сопоставление книги Воррингера с такими текстами Зиммеля, как: «Социальная дифференциация. Социологические и психологические исследования», 1890 года и «Проблемы философии истории», 1892 года.

Данные тексты содержат такие идеи Зиммеля, что были использованы Воррингером для создания не просто теории искусства, а уже собственной методологии искусствознания. В настоящей статье мы приведём только несколько ключевых моментов. Акцент в работах Зиммеля как на отдельных личностях, так и на социальных группах могли способствовать переносу социологических методов в сферу искусствознания. Так, Зиммель в «Социальной дифференциации...» предпринимает попытку дать определение обществу. Философ предлагает искать «специфическое различие, которое следует добавить к понятию взаимодействующих личностей или групп» [Зиммель, 2015, с. 20]. Именно эта идея о специфическом различии социальных групп удивительным образом коррелируется с методологией Воррингера, согласно которой существует разделение на народы, в которых превалирует воля к абстракции, и народы, испытывающие преимущественно порывы к вчувствованию. Зиммель пишет, что если мышление индивидуума находится на примитивной стадии, то оно не способно подняться к высшим обобщениям, к всеобщим законам. Чем выше стоит дух, тем сильнее его беспокоят явления внешнего мира, но лишь до тех пор, пока он не сведет их к общим законам [Зиммель, 2015, с. 74]. Данный тезис Зиммеля соотносится с той идеей Воррингера, что народы на примитивной стадии развития находили успокоение от волнений внешнего мира в абстрактных универсальных формах. Зиммель отвечает и на вопрос о том, что же можно противопоставить постижению всеобщих законов в отдельном явлении: «самостоятельное значение и оправдание других явлений и событий в природе пропадают при антропоцентрическом способе рассмотрения» [Зиммель, 2015, с. 90]. Данное положение Воррингер использует, когда описывает формирование противоположного полюса абстракции – порыва к вчувствованию. Напомним, по Воррингеру, вчувствование, то есть перенесение на объект собственных чувств и настроений, может применяться только к натуралистическому искусству. В «Социальной дифференциации...» Зиммель часто обращается к психологическим процессам: к переносу накопленного опыта на воспринимаемый объект или субъект, к ассоциациям, к симпатии [Зиммель, 2015, с. 20]. Это объясняется тем, что Зиммель на раннем этапе находился под влиянием идей Г.Т. Фехнера, в 1884 году им даже была прочитана вторая габилитационная лекция «Об учении об ассоциациях идей». Соответственно, Зиммель мог привлечь внимание Воррингера на принцип ассоциаций, положенный Фехнером в основу своей концепции. Затем указанный принцип был подвергнут критике Теодором Липпсом, на которого Воррингер прямо ссылается в начале своей книги при описании теории вчувствования [Worringer, 1997, p. 4].

Дополнительным доводом в пользу того, что Воррингер опирался при построении собственной методологии на идеи Зиммеля, является применение подхода философа к оценке исторического опыта. Теория Воррингера предполагает, что при существовании одинаковой внутренней причины – воли к абстракции – возможны различные следствия: для примитивных народов и для цивилизованных народов Востока. Сходных взглядов придерживался и Зиммель. К примеру, в работе «Проблемы

Р.Ф. Гумерова *Влияние философии Георга Зиммеля
на художественную теорию Вильгельма Воррингера*

философии истории», 1892 года он пишет о том, что одно и то же внутреннее явление может иметь разные внешние следствия, и может подводиться либо под одну, либо под другую психологическую норму [Зиммель, 2011, с. 8].

Итак, нами рассмотрено влияние на Воррингера философии натуралистического периода и философии жизни Зиммеля, однако первый воспринял и его неокантианские взгляды. И это не случайно, ведь Воррингер находился под влиянием Зиммеля и до момента встречи с ним в парижском музее, являясь слушателем курса лекций, прочитанных Зиммелем в Берлинском университете в 1902/1903 годах.

В предисловии к переизданию книги 1948 года Воррингер пишет о том, что много лет назад посетил в Берлине две лекции Георга Зиммеля. [Worringer, 1967, p. xvii]. К сожалению, в литературе не содержится упоминаний об этом, документальных подтверждений, кроме высказываний самого искусствоведа, нет. Многие авторы обращаются к биографии Воррингера (Ханнес Бёрингер [Böhringer, 2012], Беате Зёнтген [Böhringer, Söntgen, 2002]), однако сведений о жизни искусствоведа до 1905 года практически нет. Автор наиболее полного исследования истории жизни искусствоведа Хельга Гребинг излагает биографию Вильгельма Воррингера с 1905 года, с момента его знакомства со своей будущей супругой Мартой [Grebing, 2004]. Генрих Леопольд Никель в сборнике, изданном по случаю 450-летия со дня основания Кёнигсбергского университета (Альбертины), пишет о том, что Воррингер окончил гимназию в Кельне в 1899 году и поступил в университет во Фрайбурге, где семестр изучал немецкую литературу [Nickel, 1994]. Далее он провел второй семестр в университете Мюнхена, затем последовал семестр во Флоренции, четвертый семестр обучения прошел в Берлине (1901 год). С большой долей вероятности можно предположить, что именно во время четвертого семестра обучения Воррингер посещал лекции Зиммеля, так как информации о других поездках в Берлин в период с 1900 года по 1914 год найти невозможно. Обширная литература, посвященная Зиммелю, не содержит данных о том, какой именно материал был прочитан Зиммелем в 1901 году в Берлинском университете. Однако представляется возможным предположить, что лекции были посвящены учению Канта. На это есть следующие основания. Зиммель в 1881 году защитил диссертацию «Природа материи согласно физической монадологии Канта» и с января 1885 года начал преподавать на философском факультете Берлинского университета. Зиммель читал курс, посвященный философии Канта, в частности его прослушал Эрнст Кассирер в 1894 году [Friedman, 2023]. В 1904 году был опубликован курс лекций о Канте, прочитанный в Берлинском университете в 1902/1903 годах. С большой долей вероятности мы можем предположить, что в семестре 1901 года Зиммель читал курс лекций о философии Канта, как он это делал в 1894 году и в 1902/1903 годах. Так как Воррингер посещал лекции Зиммеля, а также мог читать изданный в 1904 году курс, представляется возможным сопоставить некоторые идеи Зиммеля с текстом Воррингера для того, чтобы определить, представлен ли в книге «Абстракция и вчувствование» Кант в прочтении Зиммеля.

На данный момент в историографии нет исследований, посвященных сопоставлению лекций Зиммеля о Канте с текстом книги Воррингера. В научной литературе представлено лишь небольшое количество статей, затрагивающих вопрос влияния Канта на Воррингера. Так, Вольфарт Гюнтер пишет о том, что «абстрактное искусство является примером свободной красоты, которую Кант затем “выдвинул в центр” в «Критике способности суждения». Автор далее приходит к заключению о том, что именно в «Критике способности суждения» Канта наметились линии, которые привели Воррингера к понятию абстракции» [Wohlfart, 1982, p. 71]. Текст Гюнтера не содержит дальнейших разъяснений о том, что именно побудило искусствоведа сделать вывод о присутствии у определенных народов воли к абстракции.

С суждением автора нельзя согласиться в полной мере по двум основаниям. Во-первых, Кант применял понятие свободной красоты не только к листовному орнаменту, но и к предметному изображению. Безусловно, тезис Канта о том, что свободная красота не предполагает понятия того, каким должен быть предмет [Кант, 1994, с. 98], мог натолкнуть искусствоведа на мысль о проблемах восприятия искусства. Но у Канта при формулировании понятия свободной красоты речь идет о пребывающей для самой себя красоте, о красоте природы. Воррингер, напомним, предполагает

R.F. Gumerova *The Influence of Georg Simmel's Philosophy
on Wilhelm Worringer's Art Theory*

для натуралистического искусства в качестве предпосылки вчувствование, а не порыв к абстракции. Во-вторых, идеи Канта, изложенные не только в указанном Гюнтером тексте, но и в «Критике чистого разума», «Пролегоменах к метафизике», могли прямо привести Воррингера к понятию абстракции. Например, кантовская «вещь в себе» прямо используется Воррингером в своем тексте. Но это еще не позволяет сделать вывод, что Воррингер вкладывает в него смысл, заложенный Кантом, так как возможно Воррингер претерпел и в данном случае влияние современного ему уже неокантианства.

Другой пример – тезис Канта о том, что процесс познания возможен только при синтезе априорных форм чувственности и данных, полученных из опыта. Данный тезис Канта также нашел свое отражение в тексте Воррингера. В частности, искусствовед пишет, что основной предпосылкой к абстрагированию у примитивных народов является безмерный духовный страх перед пространством [Worringer, 1997, p. 16]. По Воррингеру представление о пространстве у примитивного человека или цивилизованных народов Востока не приобретает из внешнего опыта, а само образует его. Таким образом, в книге Воррингера пространство предстает именно в понимании Канта, которое он представил в первой главе первой части «Трансцендентальной эстетики» книги «Критика чистого разума» как априорное представление, лежащее в основе всех внешних наглядных представлений [Кант, 1999, с. 78]. Приведенный выше тезис свидетельствуют о прямом использовании Воррингером идеи Канта. Однако при рассмотрении дальнейшего текста Воррингера возникает вопрос, а правильное ли будет говорить об опосредованном влиянии, то есть о восприятии идей неокантианских комментаторов Канта.

И здесь важно себе представлять, в каком состоянии находилась философия на момент написания искусствоведом своего текста. Доминирующим философским движением в Германии с 1870 года до Первой мировой войны было неокантианство. Оно было представлено различными школами, в 1870 годы наиболее влиятельными были Марбургская школа во главе с Германом Когеном и Баденская школа во главе с Вильгельмом Виндельбантом. Первая использовала трансцендентальный метод, согласно которому эстетика начинается с факта художественного творчества. Первым этапом в рамках данного метода является сбор фактов, выявление концепций и законов исследуемого аспекта культуры, включая историческое развитие. На втором этапе философ должен показать, как эти законы, концепции и методы становятся возможными благодаря еще более фундаментальным законам, которые делают возможной объективную достоверность [Heis, 2018]. Коген считал возможным применение трансцендентального метода не только к точным наукам, но и к этике [Scott, 2023].

Так как Воррингер начинает построение своей методологии с разделения на натуралистическое и абстрактное искусство, а затем называет конкретные основания для создания и восприятия искусства – порыв к вчувствованию для фигуративного искусства и волю к абстракции для беспредметного искусства, – можно прийти к выводу о том, что трансцендентальный метод Марбургской школы неокантианства был ему знаком. Дальнейшее совпадение взглядов Когена и Воррингера выражается в следующем. Философия Когена предполагает полный отказ от эмпирической психологии, при этом разуму отводится ведущая роль. В философии Зиммеля после натурфилософского периода также первостепенное значение получает рассудок. У Воррингера при абстрагировании задействуется разум, никаких чувств, кроме безмерного страха перед пространством, не упоминается, эмоции предполагаются только лишь для вчувствования. Возможно, Воррингер был знаком с ортодоксальным неокантианством Когена благодаря Зиммелю, который читал Когена [Cassirer, 1943], а также рекомендовал его труды Эрнсту Кассиреру [Friedman, 2023].

В значительной мере на формирование терминологического аппарата Воррингера оказал влияние такой постулат практического разума Канта как свобода, так как именно данная категория связана с практическим или нравственным применением разума. Мораль и нравственность по Канту построить на чувствах невозможно. Для Воррингера отказ от чувств при формировании воли к абстракции является ключевым моментом. Для Канта свобода, бессмертие души и вера в Бога являются вещами в себе, при этом «единственным способом понять свободу, которую требует мораль, является трансцендентализм» [Rohlf, 2023]. Трансцендентализм Канта предполагает априорные синтетические суждения, в результате

Р.Ф. Гумерова *Влияние философии Георга Зиммеля
на художественную теорию Вильгельма Воррингера*

которых образуются понятия о предмете в целом и об опыте, благодаря чему становится возможна наука. Воррингер теоретически мог опираться непосредственно на тексты Канта, однако, практически это представляется маловероятным по следующим основаниям. Споры о понимании трансцендентальной аргументации Канта ведутся по настоящее время [Pereboom, 2023], нет и единства мнений о том, что Кант понимает под опытом, так как опыт предстает и как продукт рассудочной деятельности человека, и как синтез чувственности и рассудка. Воррингер при построении своей методологии опирался на трансцендентальность, представленную в неокантианстве Когена, где понятию априорности придается иное значение, вещь в себе становится познаваемой, предстает как совокупность основополагающих законов. Следует отметить, что Зиммель в данном вопросе разделяет взгляды Когена. В шестой лекции о Канте Зиммель приходит к выводу о том, что Кант считал, что вещи в себе познаваемы, но лишь для интеллекта, несвязанного с чувственным материалом [Зиммель, 1996, с. 57]. Воррингер для обозначения такого интеллекта говорит или об «инстинкте вещи в себе» [Worringer, 1997, р. 18], или о «чувстве вещи в себе» [Worringer, 1997, р. 129]. Более того, Воррингер пишет о том, что человек по своему инстинкту является «критиком познания» [Worringer, 1997, р. 129], что свидетельствует о прямом заимствовании термина Когена, так как под критикой познания основатель Марбургской школы понимал все тот же трансцендентальный метод. Термин «критика познания» также используется Зиммелем в тексте «Проблемы философии истории» [Зиммель, 1996, с. 531], с которым Воррингер мог быть знаком.

Коген понимает свободу как умопостигаемую вещь в себе, Зиммель придерживается сходных взглядов. В восьмой лекции Зиммель рассматривает категории свободы, воли и препятствие к ним у Канта следующим образом: «...препятствия к свободе появляются в самом субъекте ... то есть могут привести к тому, что окончательная воля уже не есть чистое или свободное выражение личности. Это происходит везде, где воля обращается к чему-то в каком-то смысле данному, и чтоб позволить этому данному определить себя <...> Свободно существо лишь тогда, когда его движения полностью возникают в нем самом, они могут быть направлены на внешние предметы, но их происхождение, мотив, вызвавший их, должны находиться в собственной сокровенной сущности объекта, чтоб были осуществлены требования свободы. Препятствия свободе Кант объединяет в общем понятии: в стремлении к счастью. Там, где воля возбуждается представлением о внешних объектах, действительность которых она хочет обрести, это происходит только потому, что мы ждем от их действительности существования, более удовлетворяющего нас, чем то, которое мы имеем сейчас без них, воздействия на наше чувство, желательное для нас и называемое нами счастьем» [Зиммель, 2019, с. 69].

Таким образом, в качестве ограничения свободы выступает стремление к счастью, так как оно понуждает нас следовать тому, что находится за пределами того пути, которым пошла бы душа сама. Соответственно, Зиммель акцентирует внимание на дихотомическом делении, обозначенном Кантом: на свободу (волю) и на ограничивающим ее стремлении к счастью, которое может быть сопоставимо со стремлением (волей) к абстракции и способностью к вчувствованию (стремлении к удовольствию) у Воррингера. Зиммель далее в лекции приходит к заключению о том, что подлинный враг нашей свободы содержится в нас самих, ибо «жажда счастья навязана нам самой нашей конечной природой» [Зиммель, 2019, с. 70]. С заключением Зиммеля соотносится вывод Воррингера: для того, чтоб прийти к свободе (воле), не ограниченной стремлением к счастью, необходимо преодолеть человеческое существование, то есть чувства. Преодоление стремления к удовольствию, счастью, вчувствованию возможно осуществить посредством рассудка. В «Философии денег», в эссе «Большие города и духовная жизнь» Зиммель пишет о том, что рассудок берет власть над чувствами. «Усиление сознания», – говорит он в «Больших городах...», – «обеспечивает рассудку главенствующую роль в душе горожанина, и благодаря этому его реакция на явления окружающей жизни перемещается в наименее чувствительный и наиболее удаленный от глубин личности психический орган» [Зиммель, 2018, с. 79]. Воррингер под влиянием лекций Зиммеля, его философских трудов противопоставляет вчувствованию рассудочную деятельность человека и рассматривает пару «вчувствование/ абстракция» как противопоставление «природного, до-человеческого существования» [Ванеян, 2016, с. 123] и «преодоление зависимости от природного существования» [там же].

R.F. Gumerova *The Influence of Georg Simmel's Philosophy
on Wilhelm Worringer's Art Theory*

Итак, мы выяснили, какие именно идеи Зиммеля были восприняты Воррингером при написании им текста «Абстракция и вчувствование. Вклад в психологию стиля». Влияние Зиммеля на Воррингера в настоящей статье рассмотрено на основании работ, опубликованных до 1906 года. Для комплексного исследования проблемы мы обратились к лекциям Зиммеля, прочитанным им в Берлинском университете в 1902/1903 годах, которые посетил Воррингер, и сопоставили идеи философа с текстом книги искусствоведа.

В историографии по интересующему нас вопросу представлены сопоставления идей Воррингера с такими работами Зиммеля, как: «Большие города и духовная жизнь», «Проблемы стиля», «Понятие и трагедия культуры». Мнение Глюк, основанное на сравнении книги искусствоведа с текстом философа «Большие города и духовная жизнь», о том, что идея Зиммеля о «городском примитивизме» была подвергнута рецепции Воррингером, представляется убедительным. Однако существуют и иные воззрения философа, имеющие решающее значение для искусствоведа. В частности, акцент на социальных группах в труде «Социальная дифференция. Социологические и психологические исследования» мог способствовать переносу социологических методов в сферу искусствознания. Выделение философом в более позднем тексте «Большие города и духовная жизнь» различного мировоззрения людей, проживающих на территории одной страны или континента, могли способствовать выдвижению Воррингером собственного тезиса о том, что в основе натуралистического искусства лежит порыв к вчувствованию, а основой для беспредметного искусства является воля к абстракции. Вывод Зиммеля о том, что человек сознательно выбирает путь рационального мышления, при этом подавляет эмоциональные проявления, могли вдохновить Воррингера на его «волю к абстракции». К этому могли побудить и идея Зиммеля, что дух находит успокоение после сведения явлений внешнего мира к общим законам, изложенная им в тексте «Социальная дифференциация».

Далее мы обозначили содержание лекций Зиммеля, о посещении которых Воррингер пишет в предисловии к переизданию книги 1948 года. Согласно биографии Воррингера, четвертый семестр своего обучения он провел в Берлине в 1901 году. Частичная реконструкция лекций Зиммеля восстанавливает и их содержание: они были посвящены учению Канта.

Затем мы выявили, на какие положения, содержащиеся в оригинальном тексте Канта, опирался Воррингер при формировании собственного терминологического аппарата, что позволило нам выделить идеи, взятые искусствоведем уже непосредственно из неокантианства, а именно: использование трансцендентального метода Марбургской школы, при котором вещь в себе как совокупность основополагающих законов является познаваемой, более того, свобода уже является умопостигаемой вещью в себе. «Воля к абстракции» у Воррингера сопровождается безмерным духовным «страхом перед пространством», понятым в кантовском духе – как априорной формой созерцания.

В дальнейшем выяснилось, что Воррингер находился под влиянием толкования учения Канта, данного Зиммелем. Так как в текстах Зиммеля нет детального обоснования используемой им методологии при комментировании работ Канта, мы обратились к повлиявшему на него Герману Когену, основателю марбургской школы неокантианства. Становится понятным, что на Воррингера в существенной мере оказала влияние именно данная – преимущественно эпистемологическая – версия неокантианства. В частности, искусствоведем пользуется трансцендентальным методом при формировании собственной методологии, когда пишет о «вещи в себе» и о свободе уже как об умопостигаемых сущностях.

Все сказанное позволяет нам лучше понять картину рецепции идей Воррингера, произведенную Освальдом Шпенглером, Карлом Густавом Юнгом, Отто Гроссом, Жилем Делезом, Гербертом Ридом, и обнаружить, казалось бы, неочевидные точки их соприкосновения друг с другом как последователей Воррингера.

ИСТОЧНИКИ

1. Кант И. Критика способности суждения. – Москва: Искусство, 1994г.
2. Кант И. Критика чистого разума. – Москва: Наука, 1999.
3. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь / Пер. с нем. – Москва: Strelka Press, 2018.

Р.Ф. Гумерова *Влияние философии Георга Зиммеля
на художественную теорию Вильгельма Воррингера*

4. *Зиммель Г.* Избранное. Проблемы социологии / Сост. С.Я. Левит. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, Центр гуманитарных инициатив, 2015.
5. *Зиммель Г.* Избранное. Том 1. Философия культуры. – Москва: Юрист, 1996.
6. *Зиммель Г.* Проблемы философии истории: Этюды по теории познания. Пер. с нем. / под ред. В.Н. Лунда. Изд. 2-е. – Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.
7. *Зиммель Г.* Шестнадцать лекций, прочитанных в Берлинском университете (Перевод М.И. Левиной) // Избранное. Философия культуры. 2-е изд. / Сост. С.Я. Левит. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2019.
8. *Cassirer E.* Hermann Cohen, 1842-1918 // *Social Research* 10. 1943, no. 2. P. 219-232.
9. *Simmel G.* The Metropolis and Mental Life // *Classic Essays on the Culture of Cities*, ed. Richard Sennett. – Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969.
10. *Wilhelm W.* Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style. Trans. *Michael Bullock*. – Cleveland: Meridian, 1967.
11. *Worringer W.* Abstract and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style. – Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ванеян С.С.* Вильгельм Воррингер: чувствуя абстракцию // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. 1 (21). С. 123-164.
2. Липов А.Н. “Ein Beitrag zur Stillpsychologie”. В. Воррингер об абстракции и чувствовании в искусстве // Гуманитарные научные исследования. 2013. № 6. Режим доступа: <https://human.snauka.ru/2013/06/3331> (дата обращения: 01.09.2024).
3. *Böhringer H.* Was zum teufel war abstrakt? Ein Erinnerungsversuch nach hundert jahren Abstraktion und Einfühlung // Hundert Jahre “Abstraktion und Einfühlung”. Konstellationen um Wilhelm Worringer. Ed. by *Norberto Gramaccini, Johannes Rößler*. – Munich: Wilhelm Fink, 2012. – P. 39-48.
4. *Böhringer H., Söntgen B.* Wilhelm Worringers Kunstgeschichte. – München, 2002.
5. *Friedman M.* Ernst Cassirer. // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2023. Режим доступа: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/cassirer> (дата обращения: 07.06.2024).
6. *Gluck M.* Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer’s Abstraction and Empathy // *New German Critique*. 2000. № 80, Special Issue on the Holocaust. P. 149-169.
7. *Grebing H.* Die Worringer. Bildungsbürgerlichkeit als Lebensinn – Wilhelm und Marta Worringer (1881-1965). – Berlin: Parthas Verlag GmbH, 2004.
8. *Grebing H.* Von München nach Bern. Zwei stationen des jungen Worringer und ihre folgen. // Hundert Jahre. Abstraktion und Einfühlung. Konstellationen um Wilhelm Worringer. Ed. by *Norberto Gramaccini, Johannes Rößler*. – Munich: Wilhelm Fink, 2012. – P. 23-38.
9. *Heis J.* Neo-Kantianism. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2018. Режим доступа: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/neo-kantianism> (дата обращения: 21.06.2024).
10. *Koss J.* On the Limits of Empathy // *The Art Bulletin*. 2006. Vol. 88, no. 1. P. 139-157.
11. *Maskarinec M.* The End of Art and the Future of Criticism in Wilhelm Worringer’s Art History // *New German Critique*. 2017. No. 130, Nazi-Looted Art and Its Legacies. P. 143-167.
12. *Morgan D.* The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism // *Journal of the History of Ideas*. 1996. Vol. 57, no. 2. P. 317-341.
13. *Nickel H.* Wilhelm Worringer // *Jahrbuch der Albertus Universität Königsberg*. 1994.
14. *Öhlschläger C.* Abstraktionsdrang: Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne. – Munich: Wilhelm Fink, 2005.
15. *Pereboom D.* Kant’s Transcendental Arguments // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2023. Режим доступа: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/kant-transcendental> (дата обращения: 21.06.2024).
16. *Rohlf M.* Immanuel Kant // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2023. Режим доступа: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/kant/> (дата обращения: 21.06.2024).
17. *Scott E.* Hermann Cohen // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2023. Режим доступа: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/cohen/> (Дата обращения: 21.06.2024).
18. *Wohlfart G.* Transzendente Ästhetik und ästhetische Reflexion. Bemerkungen zum Verhältnis von vorkritischer und kritischer Ästhetik Kants // *Zeitschrift für philosophische Forschung*. 1982. Bd. 36, H. 1 P. 64-76.

SOURCES

1. Cassirer E. “Hermann Cohen, 1842-1918.” *Social Research*, 1943. Vol. 10, no. 2. P. 219-232.
2. Kant I. *Kritika chistogo razuma* [Critique of Pure Reason]. Moscow, Nauka, 1999. (in Russian)
3. Kant I. *Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Critique of Judgment]. Moscow, Iskusstvo, 1994. (in Russian)
4. Simmel G. *Bol'shie goroda i dukhovnaya zhizn'* [The Metropolis and Mental Life]. Moscow, Strelka Press, 2018. (in Russian)
5. Simmel G. *Izbrannoe. Problemy sociologii* [Selected Works. Problems of sociology]. Sost. S.Ya. Levit. Moscow, Saint-Petersburg, Universitetskaya kniga, Centr gumanitarnykh iniciativ, 2015. (in Russian)
6. Simmel G. *Izbrannoe. Tom 1. Filosofiya kul'tury* [Selected Works. Volume 1. Philosophy of Culture]. Moscow, Yurist, 1996. (in Russian)
7. Simmel G. *Problemy filosofii istorii: Ehtyud po teorii poznaniya* [Problems in the Philosophy of History: An Etude on the Theory of Knowledge]. Per. s nem., pod red. V.N. Linda. Izd. 2-e. Moscow, Knizhnyj dom “LIBROKOM”, 2011. (in Russian)
8. Simmel G. “Shestnadcat' lekcij, pročitannykh v Berlinskom universitete” [Sixteen lectures delivered at the Berlin University]. *Izbrannoe. Filosofiya kul'tury* [Selected Works. Philosophy of Culture]. Sost. S.Ya. Levit. Moscow, Saint-Petersburg, Centr gumanitarnykh iniciativ, 2019. (in Russian)

R.F. Gumerova *The Influence of Georg Simmel's Philosophy
on Wilhelm Worringer's Art Theory*

9. Simmel G. "The Metropolis and Mental Life." *Classic Essays on the Culture of Cities*. Ed. Richard Sennett. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969.
10. Wilhelm W. *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. Trans. Michael Bullock. Cleveland, Meridian, 1967.
11. Worringer W. *Abstract and empathy. A Contribution to the Psychology of Style*. Chicago, Elephant Paperbacks. 1997.

REFERENCES

1. Böhringer H. "Was zum teufel war abstrakt? Ein Erinnerungsversuch nach hundert jahren Abstraktion und Einfühlung." *Hundert Jahre "Abstraktion und Einfühlung". Konstellationen um Wilhelm Worringer*. Ed. by Norberto Gramaccini, Johannes Rößler. Munich, Wilhelm Fink, 2012. P. 39-48. (in German)
2. Böhringer H., Söntgen B. *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. München, 2002. (in German)
3. Friedman M. "Ernst Cassirer." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2023. Available at: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/cassirer> (accessed: 07.06.2024).
4. Gluck M. "Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer's Abstraction and Empathy." *New German Critique*. 2000. No 80, Special Issue on the Holocaust. P. 149-169.
5. Grebing H. *Die Worringers. Bildungsbürgerlichkeit als Lebenssinn – Wilhelm und Marta Worringer (1881-1965)*. Berlin, Parthas Verlag GmbH, 2004. (in German)
6. Grebing H. "Von München nach Bern. Zwei stationen des jungen Worringer und ihre folgen." *Hundert Jahre. Abstraktion und Einfühlung. Konstellationen um Wilhelm Worringer*. Ed. by Norberto Gramaccini, Johannes Rößler. Munich, Wilhelm Fink, 2012. P. 23-38. (in German)
7. Heis J. "Neo-Kantianism." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2018. Available at: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/neo-kantianism> (accessed: 21.06.2024).
8. Koss J. "On the Limits of Empathy." *The Art Bulletin*. 2006. Vol. 88, no. 1. P. 139-157.
9. Lipov A.N. "«Ein Beitrag zur Stillpsychologie». V. Vorringer ob abstrakcii i vchuvstvovanii v iskusstve." *Gumanitarnye nauchnye issledovaniya*. 2013. No 6. Available at: <https://human.snauka.ru/2013/06/3331> (accessed: 01.09.2024). (in Russian)
10. Maskarinec M. "The End of Art and the Future of Criticism in Wilhelm Worringer's Art History." *New German Critique*. 2017. No. 130, Nazi-Looted Art and Its Legacies. P. 143-167.
11. Morgan D. "The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism." *Journal of the History of Ideas*. 1996. Vol. 57, no. 2. P. 317-341.
12. Nickel H. "Wilhelm Worringer." *Jahrbuch der Albertus Universität Königsberg*. 1994.
13. Öhlschläger C. *Abstraktionsdrang: Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*. Munich, Wilhelm Fink, 2005. (in German)
14. Pereboom D. "Kant's Transcendental Arguments." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2023. Available at: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/kant-transcendental> (accessed: 21.06.2024).
15. Rohlf M. "Immanuel Kant." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2023. Available at: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/kant/> (accessed: 21.06.2024).
16. Scott E. "Hermann Cohen." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2023. Available at: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/cohen/> (accessed: 21.06.2024r.)
17. Vaneyan S.S. "Wilhelm Worringer chuvstvuya abstrakciyu" [Wilhelm Worringer: feeling the abstraction]. *St. Tikhon's University Review. Problems of History and Theory of Christian Art*. 2016. No 1 (21). P. 123-164. (in Russian)
18. Wohlfart G. Transzendente "Ästhetik und ästhetische Reflexion. Bemerkungen zum Verhältnis von vorkritischer und kritischer Ästhetik Kants." *Zeitschrift für philosophische Forschung*. 1982. Bd. 36. P. 64-76.

Валентин Дмитриевич Черный
Valentin Dmitrievich Cherny
доктор культурологии, профессор,
Dr.Habil. in cultural studies, full professor,
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
tchernie@rambler.ru

ИНОСТРАНЦЫ О ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ЦЕРЕМОНИЯХ И ОБРЯДАХ МОСКОВИИ FOREIGNERS ABOUT THEATRICAL CEREMONIES AND RITUALS OF MUSCOVY

Рассматриваются особенности восприятия иностранцами театрализованных церемоний и обрядов в Московии. Наблюдая за торжественными встречами посольств и религиозными обрядами, авторы отмечают характерные особенности театрализации зрелищ и выражают свое к ним отношение. Они оценивают этапы подготовки и проведения церемоний, роль участников и художественную организацию праздников. В центре внимания иностранцев оказались торжественные встречи посольств и почетных гостей и два религиозных обряда – «Шествие на ослиати» в последнее воскресенье перед Пасхой и «Водосвятие» в день Крещения Иисуса Христа. В записках путешественников четко обозначаются границы «сценического пространства», направление действия, оформление главных сцен и «реквизит» главных героев зрелищ. Не остается незамеченным вопрос о связи театрализованных церемоний со зрителями.

Ключевые слова: театрализация, иностранцы, церемония, зрелище, восприятие

Для цитирования: Черный В.Д. Иностранцы о театрализованных церемониях и обрядах Московии // Артикульт. 2024. №3(55). С. 15-23. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-15-23

The peculiarities of foreigners' perception of theatrical ceremonies and rituals in Muscovy are considered. Observing the solemn meetings of embassies and religious ceremonies, the authors note the characteristic features of the theatricalization of spectacles and express their attitude to them. They evaluate the stages of preparation and holding of ceremonies, the role of participants and the artistic organization of the holidays. The center of attention of foreigners was the solemn meetings of embassies and honored guests and two religious ceremonies – the “Procession on a donkey” on the last Sunday before Easter and the “Water Consecration” on the day of the Baptism of Jesus Christ. The travelers' notes clearly indicate the boundaries of the “stage space”, the direction of the action, the design of the main scenes and the “props” of the main characters of the spectacles. The question of the connection of theatrical ceremonies with the audience does not remain unnoticed.

Keywords: theatricalization, foreigners, ceremony, spectacle, perception

For citation: Cherny V.D. “Foreigners about theatrical ceremonies and rituals of Muscovy.” *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 15-23. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-15-23

Театральность – исключительно емкое понятие. Значение его выходит далеко за границы театрального мира. Театральность была присуща разным формам деятельности и эпохам. Она активно вовлекала в действие тех, на кого была ориентирована [Круглый стол..., 2011, с. 219-233]. Смысл зрелищных представлений изначально был направлен на воссоздание образа некоего события, дополненного современным к нему отношением [Кудашов, Джинджолия, 2020, с. 79].

Театрализации были подвержены политические и религиозные мероприятия в русских городах, особенно после восстановления государственности в конце XV века, когда в Россию хлынул поток иностранцев. Почти ничего не знавшие ранее о своем восточном соседе, европейцы с большим интересом отнеслись к загадочной для них стране, прозванной Московией. В свою очередь, московские власти также стремились предстать перед своими новыми партнерами в привлекательном свете, устраивая посольствам и знатым иноземцам торжественные встречи, приемы, приглашая гостей на доступные публике уличные молебны, шествия и праздники. При всем обилии литературы, посвященной изучению сочинений иностранцев о средневековой России [Западноевропейские авторы..., 2018], интересующая нас проблематика затрагивалась лишь в отдельных работах [Стенникова, 2006; Сазонова, 2015].

V.D. Chernyy *Foreigners about theatrical ceremonies and rituals of Muscovy*

С особой тщательностью готовились торжественные встречи посольств и знатных персон, главным образом сами церемонии. Вероятно, о зрелищных действиях, предназначенных для иностранцев, извещали заранее. Известно, что сроки вступления в столицу официальных лиц и знатных гостей могли переноситься, из-за чего они могли пропустить другие зрелищные мероприятия. Так, члены посольства голландского посольства 1675 г. были «опечалены» известием из Москвы о сдвиге даты приема делегации. Из-за этого они могли не попасть на праздник Водосвятия [Койэтт, 1900, с. 375]. В длительной подготовке таких встреч не было ничего удивительного – нужно было соответствующим образом экипировать и костюмировать тысячи участников шествия, конных и пеших, встречающих гостей горожан, украсить экипажи и коней. Маршрут передвижения, проложенный принимающей стороной, составлял несколько верст, все роли были четко расписаны. По свидетельству Орудж-бека Баята, на исходе XVI столетия побывавшего в России, день, «когда ко двору князя прибывает какой-либо принц или иностранный посол, общественным указом объявляется праздник». Горожанам предписывалось, что «каждый должен там появиться, одетый в самые лучшие и красивейшие одежды, чтобы пойти на место встречи у входа в город», а знатым вельможам на «красивых, ухоженных лошадях», покрытых львиными и тигровыми шкурами, было предписано сопровождать процессию [Россия и Европа..., 2007, с. 257]. Вся эта церемония должна была поразить вступающих в русскую столицу. Достижению этой цели был подчинен некий сценарий («роспись») [Таннер, 1891, с. 47], до деталей определявший последовательность и содержание церемонии. Основы различных русских придворных ритуалов были явно заимствованы из византийских церемониальных книг [Поляковская, 2011, с. 25-27, 289-290].

В центре процессии прибывающей делегации должна была оказаться карета посла (или иного сановитого лица). Ее нередко присылал гостю царь [Мейерберг, 1997, с. 80]. Как правило, «колымага» имела значительные размеры и «была весьма красиво и искусно отделана, как театр, позолочена и убрана золотой парчой, внутри лежали подушки, унизанные жемчугом, и даже колеса ее были вызолочены» [Масса, 1936, с. 129]. Под стать карете были кони, как правило, белые, числом от шести до двенадцати. Француз на русской службе Жак Маржерет так описал въезд Марины Мнишек в Москву: «В ее карету впряжены были десять ногайских лошадей, белых с черными пятнами, как тигры или леопарды, которые были так похожи, что нельзя было бы отличить одну от другой» [Маржерет, 2007, с. 170]. Для «знатнейших людей» посольства тоже выделяли порядка десяти белых лошадей. За ними следовали слуги с попонами из леопардовых шкур, парчи и красного сукна [Олеарий, 2003, с. 46].

Большая карета, щедро украшенная позолотой в сочетании с другими цветами – прежде всего с белым, красным и черным, формировали композиционный центр всего «поезда» [Словарь русского языка..., 1990, с. 88], как называли в эпоху средневековой Руси подобного рода караваны. Со всех сторон ядро колонны окружала охрана в роскошном одеянии, как посольская, так и принимающей стороны. Согласно описанию голландского купца Исаака Массы, неоднократно в первом десятилетии XVII в. бывавшего в Москве, процессия представляла собой эффектное зрелище. Возглавлял шествие военный отряд. При вступлении в 1606 г Москву «царицы» Марины Мнишек перед ее каретой гарцевали две команды вооруженных гайдуков. Они были облачены в синие кафтаны с серебряными «накладками» и белыми перьями на шапках [Масса, 1936, с. 131]. Основная часть роскошно одетых «телохранителей», числом около ста, замыкала шествие, «двести алебардщиков составляли как бы два крыла, с каждой стороны колымаги по сто». Поскольку торжественный поезд двигался очень медленно, его сопровождали пешие и конные «дворяне и вельможи». Масса считал нужным отметить их шитые золотом и жемчугами одежды, лошадей, увешенных золотыми и серебряными цепями и с унизанными драгоценными камнями седлами. Под стать господам были одеты слуги, «почти так же великолепно, как их господа» [Масса, 1936, с. 128]. В ряде случаев ближайшее окружение на марше составляла личная прислуга сановника, «спальники». Так было и при встрече посла Речи Посполитой князя Михаила Еже Чарторыйского и воеводы Полоцкого Казимира Еже Сапеги в 1678 г. Их кареты окружали 24 спальника, «обращавшие на себя внимание благородством коней и ярко красным цветом одежды». Такие же красные одежды были на трубачах, литаврщике и шестидесяти драгунах, шедших непосредственно перед послами [Таннер, 1891, с. 44-45]. Столь же красочно, по мнению члена этого посольства и автора

В.Д. Черный *Иностранцы о театрализованных церемониях и обрядах Московии*

записок Бернгарда Таннера, смотрелась и встречающая сторона, где также преобладали костюмы красного цвета. Особое внимание Таннер обратил на «ангельский легион» – «новый, невиданный дотоле отряд воинов» в длинных красных одеяниях с прилаженными к плечам бутафорскими крыльями. Все они сидели на белых конях и держали в руках пики с драконами, «вертящимися на ветру». Как пояснил Таннер, «подобный описанному наряд с крыльями был и у поляков. Лица, видевшие подобные крылья в натуре, утверждают, что они состояли из орлиных перьев, воткнутых в небольшие брусочки, и держались на всаднике с помощью кожаных ремней или поясов». Перед гостями «спальники» устроили целый спектакль – они выразительно гарцевали, «не касаясь земли, перескакивали с одного седла на другое, выказывая такую ловкость, что все в изумлении залюбовались на их искусство». Очарованный зрелищем, автор с восторгом заметил: «Кто не подивился бы на такое чудное зрелище, того по справедливости я счел бы слепым и среди цветущего сада, полного всякого рода цветов» [Таннер, 1891, с. 45-47]. Отряд «ангельского легиона» («жильцов»), учрежденный еще Иваном Грозным, выполнял функции парадной гвардии. Он сопровождал царя при его торжественных въездах и выездах, встречах послов. Его представители выполняли функции гонцов и специальных порученцев [Назаров, 1975, с. 40-54], как бы намекая своим видом на связь государя с ангельским сонмом. Примечательно и то обстоятельство, что перу Ивана IV, склонного к «литературному маскараду», принадлежит «Канон Ангелу Грозному воеводе», написанный в 1573 г. под чужим именем [Лихачев, 1986, с. 361-378], как некая декларация своих «праведных» действий. Подобная роль за царскими гонцами сохранилась и в последующие годы.

Дополнительный эффект от пышно оформленной процессии, с ее «золотым» центром и преимущественно «красным» обрамлением, составляло звуковое сопровождение. Вплоть до Смутного времени при торжествах различного рода музыка не использовалась. На это не раз обращали внимание иностранцы. Уличные музыканты преследовались властями, а использование воинских инструментов – труб и литавр признавалось неуместным для «мирных или дружеских дел». Торжественный настрой создавал звон «несказанного множества колоколов с московских церквей» [Горсей, 1990, с. 160], в том числе самого большого, «который звонит особенным веселым звоном» [Известие путешественника..., 1867, с. 12]. Судя по запискам иностранцев, трубы и литавры при торжественных въездах в русскую столицу стали использоваться по инициативе поляков, сопровождавших «царскую невесту» Марину Мнишек. Об этом, в частности, писал голландский купец Ганс Георг Паерле, бывший очевидцем прибытия в Москву торжественного эскорта, и другие авторы. Паерле сообщил, что встречали «царскую невесту» польские гусары и барабанщики, а «у москвитян же не было никаких музыкальных инструментов» [Паерле, 1859, с. 181]. Согласно другому источнику, затрубили и забарабанили те, кого «посадили в theatrum [театр – лат.], построенный у крепости для совершения торжества по случаю ее счастливого прибытия» [Дневник Марины Мнишек, 1995, с. 47].

Позже и русские встречали почетных гостей музыкой. Вероятно, на первых порах не обходилось без привлечения иноземных музыкантов. Встречая в 1636 г. турецкого посла, уже били литавры, играли на волынке и трубили в трубы «что-то веселое» [Олеарий, 2003, с. 59]. Иногда посольства привозили своих музыкантов, которые не всегда могли найти согласия с местными трубачами. Такая ситуация была отмечена Таннером. При встрече посольских и местных музыкантов созвучия не получалось. По его словам, московские трубачи играли громче, «но несходным с нашими трубачами образом» [Таннер, 1891, с. 48]. Ритм движения процессий и перезвонов аксессуаров костюмов определяли царские «приставы», которые «приказывали ехать то быстрее, то медленнее» [Олеарий, 2003, с. 44]. В заданном ритме позвякивали и драгоценные цепи, которыми были украшены официальные лица и их кони. Подобные персонажи были с иронией описаны императорским послом Августином Мейербергом. Его явно раздражало, когда то один, то другой из «знатнейших» дворян, «словно павлин, развертывал всю пышность своего хвоста» – роскошного одеяния. Одновременно всадник «заставлял безобразно скакать свою лошадь в сбруе, в цепочках, опутанную колокольчиками и, благодаря потрясению от этих скачков, представлял ее нашим глазам со звоном, во всей ее целостности» [Мейерберг, 1997, с. 82]. Разумеется, вся «театрализованная постановка» торжественных встреч была рассчитана на две

V.D. Chernyy *Foreigners about theatrical ceremonies and rituals of Muscovy*

категории зрителей – иностранных участников действия и местных обывателей, в том числе царское семейство. Зрелища, включая торжественные въезды посольств, тщательно режиссировались, а реализация сценария обеспечивалась указом царя. От его имени организовывался сбор, расстановка и экипировка встречающих официальных лиц и необремененных такими функциями зрителей [Россия и Европы..., 2007, с. 257]. Важно было и в лучшем виде представить город и его жителей. Для этого соответствующим образом продумывался маршрут движения процессии и сопутствующий ему антураж. Это осознавали и прибывавшие в столицу иностранцы. Проницательный Таннер заметил, что их посольский «поезд» подвели к Москве так, чтобы «для похвальбы городом» открыть наилучший вид на «золоченые башни, дворцы и прочее великолепие» [Таннер, 1891, с. 43]. Частью городского пейзажа для въезжавшего в столицу посольства стали и нарядно одетые обыватели. Среди них автор выделил значительное число девиц, «которые приукрасили себя для встречи послов». Особенно его впечатлили налобные повязки, украшенные «золотом и серебром и с висящими кругом звездочками, так что нельзя шевельнуть головою без того, чтобы он не засиял лучами» [Таннер, 1891, с. 48].

Иногда послам удавалось согласовать изменение своего передвижения по столице. Об этом с удовлетворением сообщил секретарь императорского посольства 1698 г. Иоганн Корб. Процессия должна была приблизиться к центру города не по Живому мосту, находившемуся поблизости от Беклемишевской башни, а с другой стороны – через Каменный мост и Кремль. Такой маршрут позволил близко рассмотреть всех участников церемонии царице и царевнам [Корб, 1997, с. 59].

Надо думать, не был обделен возможностью наблюдать за торжественными въездами в Москву и главный зритель – царь. В одном из путевых сочинений начала XVII в. особо оговаривается ситуация, когда при подъезде к Китай-городу с проездной башни на посольство смотрел царь. По этой причине шествию «велено было остановиться на полчаса», чтобы он смог все лучше рассмотреть [Франкен, 1867, с. 49].

По сходному сценарию, но со своими особенностями, готовились и проводились царские выезды и въезды [Шапино, 2017, с. 103-121]. Разумеется, поход в монастырь имел соответствующую религиозную окраску – царя сопровождало множество представителей «черного» и «белого» духовенства. Они несли иконы, хоругви, кресты и фонари с зажженными свечами. Все эти атрибуты шествия были щедро украшены жемчугом и драгоценными камнями. Царя, облаченного в красный бархатный кафтан, сопровождали патриарх и другие иерархи «в дорогих белых ризах» [Франкен, 1867, с. 44].

О времени проведения этих церемоний участники и зрители, в том числе иностранные, оповещались заранее. О некоторых пунктах такой информации можно узнать из Донесения секретаря императорского посольства Адольфа Лизека. За несколько дней до своего путешествия в Троице-Сергиев монастырь царь через своих приставов не просто извещал, а приглашал посмотреть на его выезд из Москвы. Для лучшего обозрения этого проезда для послов в разных частях маршрута были устроены высокие подмости, «обитые зеленым сукном» [Лизек, 1837, с. 364].

Помимо торжественных въездов и выездов, иностранцы допускались, даже специально приглашались наблюдать за некоторыми календарными христианскими праздниками, которые проводились на открытом воздухе, «Вход Господень в Иерусалим» и «Богоявление».

Особый интерес иностранцы проявляли к празднованию Вербного Воскресения (Входу Иисуса Христа в Иерусалим), сопровождавшегося масштабным театрализованным действием на площади у Покровского собора. Эта тема отразилась главным образом в сочинениях иностранцев о России XVII столетия [Стенникова, 2004, с. 12-15]. Однако в многочисленных исследованиях этого зрелищного обряда [Стенникова, 2003, с. 106-111] сами средства театрализации специально не анализировались.

Примечательно, что до XVII в. этот обряд проводился в границах Кремля [Забелин, 2014, с. 467]. Проведение шествия в середине XVI в. описал неизвестный англичанин, служивший при царском дворе. Уже тогда вся процедура празднования имела развитые формы – коня «гримировали» под осла, срубленное дерево («словно растущее») унизывают плодами, на котором мальчики поют песни, а под ноги коня с сидящим на нем митрополитом дети расстилают одежды. Маршрут движения процессии был проложен от «одной церкви к другой по Кремлю» и завершился в «Царской церкви» [Описание России неизвестного англичанина..., 1884, с. 19].

В.Д. Черный *Иностранцы о театрализованных
церемониях и обрядах Московии*

Изменение места проведения действия и его сценографии было связано с целым рядом причин. В их числе обустройством значительной части площади, примыкавшей к главной проездовой башне Кремля – сооружением поблизости от нее Покровского собора в 1561 г., отдельный престол которого был посвящен Входу Иисуса Христа в Иерусалим, и надстройкой Спасской башни в 1624-25 гг. эффектным многоярусным шатром. Наконец, именно на этом участке с середины XVI столетия уже существовало Лобное место, как некий центр публичного пространства. Проведение здесь ритуального действия, несомненно, способствовало сакрализации этого места [Сазонова, 2015, с. 119-121] и отражало тенденцию превращения всей Красной площади во всенародный городской центр.

В своих описаниях иностранцы считают нужным охарактеризовать топографию места воссоздаваемого события. Точкой отсчета и завершения действия для иностранных зрителей был Кремль с его Спасскими воротами, откуда выходила процессия и куда она удалялась. По пути в «церковь, называемую Иерусалимом» царь вступал на «плоское возвышение, сложенное из камня», где молился перед вступлением вместе с патриархом в храм [Коллинс, 1997, с. 193]. Что проходило внутри церкви, где молебен продолжался час [Коллинс, 1997, с. 193] или полчаса [Франкен, 1867, с. 43], было скрыто от европейских зрителей. Таким образом, самая сокровенная часть обряда была доступна не всем. По этой причине иностранцы воспринимали этот обряд в большей степени как зрелище, а не как молебен. Если для православных пространство церемонии и находящиеся на нем объекты обретали сакральное значение, то для представителей иных конфессий это было зрелище, осуществляемое на фоне эффектных кулис. Для правоверных храм был алтарем, а Лобное место – амвоном [Лебедев, 1995, с. 298]. Для стороннего наблюдателя были все основания только снаружи воспринимать все основные объекты места проведения обряда. К этому располагали сами постройки – выразительным многоярусным силуэтом выделялась Спасская башня, сложной композицией и декором Покровский собор с приделом Входа в Иерусалим, вовсе мало приспособленный даже для проведения немногочисленных служб. Лобное место иностранцами осталось почти не замеченным. Некоторые из авторов рассматривали его как один из ориентиров места, где происходит действие. Например, поляк Михаил Обухович пояснил: «церковь стоит около ворот и театра», так обозначив все три объекта территории, где состоялось зрелищное представление. В данном тексте под «театром» подразумевалось Лобное место. Оно, по свидетельству автора, сверху было покрыто красным сукном, а ступени устланы «парчою и дорогими коврами» [Дневник Михаила Обуховича, 1991, с. 338].

Из реквизита, использованного в обряде, иностранцы выделяли облачение коня, на котором восседал патриарх, дерево, установленное на телеге, одежды участников обряда. Не ускользали от них и разного рода приемы, направленные на воссоздания картины важного библейского события.

Центральными фигурами шествия для них были патриарх (ранее, митрополит) в роли Христа и конь в «образе» осла. Еще в сочинениях XVI в. было замечено, что глава русской церкви сидит на лошади «с боку, как ездят верхом женщины». Как написал голландский путешественник Ян Стрейс, патриарх «сидел поперек лошади с дорогой сбруей, взнузданной и оседланной подобно ослу» [Стрейс, 1935, с. 179]. Для превращения лошади в осла ее покрывали белой тканью [Описание России неизвестного англичанина..., 1884, с. 19] или зашивали в белое полотно [Коллинс, 1997, с. 19]. При этом покровы обязательно дополнялись муляжом удлиненных ушей. Принимались меры по усмирению норова лошади: по ходу церемонии ее все меньше кормили, «дабы она, оставив всякую горячность, более походила на осла» [Дневник Михаила Обуховича, 1991, с. 338].

Неизменный интерес публики вызывало и довольно крупное дерево, прочно закрепленное «на очень большой и широкой, но весьма низкой телеге». Оно увешивалось разнообразными фруктами – яблоками, фигами и изюмом и прочими фруктами [Олеарий, 2003, с. 137]. Со второй половины XVII в. дерево начинают еще более обильно украшать искусственными листьями, цветами и муляжами фруктов [Забелин, 2014, с. 469-473]. При дереве, по свидетельству иностранцев, находилось от четырех до шести мальчиков в белых одеждах. Иногда их видели сидящими на дереве и поющими «Осанны», провозглашавшей «Спасение с Небес», то есть «делали то же, что и Евреи при входе Иисуса Христа» [Франкен, 1867, с. 41]. Некоторым из зрителей они казались изображавшими ангелов [Рейтенфельс, 1997, с. 374].

Зрители отмечали действия и других основных участников постановки. Они писали о детях, расстилавших свои цветные, преимущественно красные, одежды [Олеарий, 2003, с. 138] или «куски сукна разных цветов» [Донесения посланников..., 1902, с. 139] перед царем, ведущим сидящего на «осле» патриарха. Наряду с вербами, со второй половины XVII столетия и листьев пальмы, привезенных из Персии [Рейтенфельс, 1997, с. 374]. Проведение обряда сопровождалось звоном колоколов. По мнению одних звон был «веселым» [Франкен, 1867, с. 40], а других – «оглушительным» [Коллинс, 1997, с. 193].

Приглашение иностранцев на праздник осуществлялось от имени царя [Франкен, 1867, с. 39]. Им предоставлялись удобные места. Более определенно на этот счет высказался немецкий путешественник Адам Олеарий – «против ворот Кремля» [Олеарий, 2003, с. 137]. Более того, организаторы церемонии позаботились о хорошей видимости иностранными гостями происходящего, отодвинув толпу местных зевак и открыв перед ними зону обзора процессии [Франкен, 1867, с. 39; Олеарий, 2003, с. 137]. Таким образом, под звон колоколов европейцы смогли хорошо рассмотреть знакомый им по Евангелию сюжет с эффектными кулисами и целым рядом перевоплощений – патриарха в Христа, коня в осла, бутафорского дерева в пальму, веточки вербы в пальмовые листья, а детей на ней в ангелов.

Пожалуй, самой многолюдной была церемония, посвященная обряду Крещения (Водосвятия), которая проводилась на льду Москвы-реки. Если, по прикидке Олеария, на праздновании Входа Христа в Иерусалим присутствовало порядка 10 тысяч человек [Олеарий, 2003, с. 137], то на Водосвятии, по явно завышенным данным литовского офицера Самуила Маскевича, сославшегося на сведущих людей, публики было «от 300 до 400 тысяч» [Дневник Маскевича, 1859, с. 50]. Даже если уменьшить это число на порядок, этот праздник можно считать самым массовым. Огромное число участников театрализованного действия требовало от организаторов значительных усилий по обустройству территории и четкого отделения непосредственных исполнителей ритуала от зрителей. О решетках или перилах, «удерживающих народ», писали многие авторы. Голландец Бальтазар Койэтт описывает даже два ряда заграждений – одни вокруг места проведения церемонии, а другое «внутри ..., где поместился его царское величество с духовенством» [Койэтт, 1900, с. 380].

Центром композиции был квадратный деревянный помост, установленный рядом с прорубью, «в несколько шагов» длины и высоты [Франкен, 1867, с. 35], предназначенный для глав церкви и государства. Ранее, в XVI в., судя по запискам иностранцев, на возвышении находился только митрополит, а царь должен был оставаться внизу, на льду [Описание России неизвестного англичанина..., 1884, с. 35]. Уже в начале XVII в. на престоле было установлено два «седалища». Для патриарха предназначался более высокий трон, а для царя – «немного пониже» [там же]. Стоящее рядом с полынней сооружение Обухович назвал «родом амфитеатра» [Дневник Михаила Обуховича, 1991, с. 340]. С театральной сценой сравнил помост и Койэтт, довольно подробно описав его. Ко второй половине столетия постамент обрел дополнительные украшения. Он уже напоминал большой «трон» с искусно вырезанными столбиками на углах и железными дугами с «золочеными головами», а наверху с «четырьмя или пятью» стеклянными башенками. На столбах висели восемь стеклянных горящих ламп, пол «трона» был устлан турецкими коврами, а ступени – красным сукном. Сень над тронами патриарха и царя с двух сторон прикрывали своего рода декорации – «ширмы с картинами» [Койэтт, 1900, с. 380]. Новое сооружение на месте проведения обряда Водосвятия появилось на исходе XVII столетия, когда «подле ограды поставлен был столп, превышавший городские стены». Стоявший на башне человек, «удостоенный этой почести от царя, держал знамя Царства», [Корб, 1997, с. 116] подобным образом демонстрируя государственную атрибутику и смещая на нее центр внимания зрителей.

Удивления иностранцев были достойны и сами процессии и их участники в роскошных и разнообразных одеждах с отделанными золотом и серебром оплечьями. Они несли большие иконы «с превосходно изображенными на них святыми», фигуры золотых херувимов на древках, огромное Евангелие и проч. [Франкен, 1867, с. 35].

По распоряжению царя представителям посольств выделялись удобные места, с которых можно было бы все близко рассмотреть [Франкен, 1867, с. 35]. За зрелищем наблюдали не только те, кто находился в непосредственной близости от участников церемонии. Им любовались зрители с отдаленной

В.Д. Черный *Иностранцы о театрализованных церемониях и обрядах Московии*

дистанции: «стены, окна, крыши, река и оба ее берега на большом протяжении покрыты бесчисленным множеством народа и красивыми рядами солдат» [Рейтенфельс, 1997, с. 373]. Отсюда можно было охватить взглядом всю панораму происходящего на льду Москвы-реки.

К началу XVIII в. церемония «Водосвятия» утрачивает черты традиционности и всенародного «спектакля». Голландский художник Корнелис де Брюйн отметил: «праздник этот в старину отправляли с гораздо большею торжественностью». Причиной снижения уровня празднования он назвал отсутствие на церемонии царя и знатных вельмож [Бруин, 1989, с. 57]. Изменилось и звуковое сопровождение церемонии. Раньше обряд совершался «при неумолкаемом звоне колоколов, пении священных песней и каждении благовониями». В Петровское же время конкуренцию им составили оружейные и пушечные салюты, строевые воинские марши [Корб 1997, с. 114], которые внесли диссонанс в действо.

Проведение торжественных встреч зарубежных посольств, царских въездов и выездов, с изысками оформленных ритуалов, стало актуальным после восстановления на Руси государственности, особенно после венчания Ивана IV на Царство. Все эти церемонии должны были достойно представить Царя, его державу и овеянные вековыми традициями обряды истинно христианской религии. Исходя из этих обстоятельств, иностранцы рассматривались московскими властями как желанные зрители. Сами иностранцы, преимущественно европейцы, получали от таких зрелищ наиболее яркое эмоциональное впечатление. Они воспринимали такие церемонии как своеобразный спектакль с подбранными декорациями и тщательно отрежиссированный. Судя по запискам путешественников, им были известны основные принципы формирования церемоний, выбор маршрутов передвижения с определенными кулисами, подбор аксессуаров и костюмирование действующих лиц. Наблюдая за проведением религиозных обрядов и будучи прекрасно осведомлены об их содержании, европейцы как представители иной, нежели православные, конфессии, не испытывали религиозных чувств. Для них с необыкновенной пышностью проводимые в Московии ритуалы были только театром.

ИСТОЧНИКИ

1. Бруин де К. Путешествия в Московию // Россия XVIII в. глазами иностранцев. – Ленинград: Лениздат, 1989. – С. 17-188.
2. Горсей Д. Записки о России: XVI – начало XVII в. – Москва: Изд-во МГУ, 1990.
3. Дневник Марины Мнишек. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1995.
4. Дневник Маскевича 1594-1621 // Сказания современников о Дмитрии Самозванце. Т. 1. – Санкт-Петербург: Тип. Академии наук, 1859. – С. 11-114.
5. Дневник Михаила Обуховича // Иностранцы о древней Москве (Москва XV-XVII веков). – Москва: Столица, 1991. – С. 335-341.
6. Донесения посланников Республики Соединенных Нидерландов при русском дворе. Отчет Альберта Бурха и Фан Фелтдриля о посольстве их в Россию в 1630 и 1631 гг. – Санкт-Петербург: Сенатская тип., 1902.
7. Известие о путешествии в Россию и Москву герцога Ганса Младшего Датского // Чтения в императорском обществе истории и древностей Российских. 1867. Кн. 4. Отд. 4. – С. 1-56.
8. Койэт Б. Посольство Кунраада фан-Кленка к царям Алексею Михайловичу и Федору Алексеевичу / [Пер., вступ. ст. (с. I-XXVI), примеч. А.М. Ловягина]. – Санкт-Петербург: Археограф. комис., 1900.
9. Коллинс С. Нынешнее состояние России // Утверждение династии. – Москва: Фонд Сергея Дубова; Рита-Принт, 1997. – С. 185-230.
10. Корб И.Г. Дневник Иоганна Георга Корба во время посольства Леопольда I в Московское государство // Рождение империи. – Москва: Фонд Сергея Дубова, 1997.
11. Лизек А. Сказание Адольфа Лизека о посольстве от императора римского Леопольда к великому царю московскому Алексею Михайловичу, в 1675 году // Журнал Министерства народного просвещения. 1837. Ч. 16. № 11, отд. 2. – С. 327-394.
12. Маржерет Ж. Состояние Российской империи. Ж. Маржерет в документах и исследованиях: тексты, комментарии, статьи / Под ред. Ан. Бреловича, В.Д. Назарова, П.Ю. Уварова. – Москва: Языки славянских культур, 2007.
13. Масса И. Краткое известие о Московии в начале XVII в. – Москва: Государственное социально-экономическое издательство, 1936.
14. Мейерберг А. Путешествие в Московию // Утверждение династии. – Москва: Фонд Сергея Дубова; Рита-Принт, 1997. – С. 43-184.
15. Олгарий А. Описание путешествия в Московию. – Смоленск: Русич, 2003.
16. Описание России неизвестного англичанина, служившего зиму 1557-1558 годов при царском дворе // Чтения в императорском обществе истории и древностей Российских. 1884. Кн. 4. Отд. 3. – С. 12-29.
17. Паерле Г. Записки Паерле о путешествии из Кракова в Москву и обратно, с 19 марта 1606 г. по 15 декабря 1608 г. / Пер. с нем. по рукописи; [предисл. и примеч. Н. Устрялова] // Сказания современников о Дмитрии Самозванце. 3-е изд., испр. – Санкт-Петербург: Тип. Академии наук, 1859. Ч. 1. С. 145-234, 396-420.
18. Рейтенфельс Я. Сказания о Московии // Утверждение династии. – Москва: Фонд Сергея Дубова; Рита-Принт, 1997. – С. 231-406.
19. Россия и Европа глазами Орудж-бека Баята - Дон Жуана Персидского / Пер. с англ., введ., коммент. и указ. О. Эфендиева, А. Фарзалиева. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2007.
20. Словарь русского языка XI-XVII вв. Т. 16. – Москва: Наука, 1990.
21. Стрейс Я. Три путешествия. – Москва: ОГИЗ-Соцэкгиз, 1935.
22. Таннер Б.Л. Описание путешествия польского посольства в Москву в 1678 году. – Москва: Унив. тип., 1891.
23. Франкен И. Два сватовства иноземных принцев к русским великим князьям в XVII веке // Чтения в императорском обществе истории и древностей Российских. – Москва: Унив. тип., 1867. № 4. С. 1-72.

V.D. Chernyy *Foreigners about theatrical ceremonies and rituals of Muscovy*

ЛИТЕРАТУРА

1. *Забелин И.Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. – Москва: Институт русской цивилизации, 2014.
2. Западноевропейские авторы XV-XVII вв. о России: Материалы к библиографическому словарю / Сост. *Н.Д. Малыгин*. – Москва: ИА РАН, 2018.
3. Круглый стол «Театральность в границах искусства и за его пределами» // Новое литературное обозрение. 2011. № 111 (5). С. 219-230.
4. *Кудашов В.Ф., Джинджолия Д.Р.* «Театральность» как явление праздничной культуры. Эволюция понятия (историко-сравнительный анализ теоретических трудов XX-XXI веков) // Культурология. 2020. № 10. С. 76-82.
5. *Лебедев Л.* Богословие земли русской // Москва патриаршая. – Москва: Столица; Вече, 1995.
6. *Лихачев Д.С.* Канон и Молитва Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродивого // Исследования по древнерусской литературе. – Ленинград: Наука, 1986. – С. 361-378.
7. *Назаров В.Д.* О структуре «государева двора» в середине XVI в. (жильцы в 1550-е годы) // Общество и государство феодальной России. – Москва: Наука, 1975. – С. 40-54.
8. *Поляковская М.Л.* Византийский дворцовый церемониал XIV века: «театр власти». – Екатеринбург: Изд. Уральского ун-та, 2011.
9. *Сазонова Н.И.* «Шествие на осляти» в России XVI–XVII вв.: содержание и смысловые трансформации // Праксима. Проблемы визуальной семиотики (ПРАΞИΜΑ. Journal of Visual Semiotics). 2015. Вып. 2 (4). С. 119-121.
10. *Стенникова П.А.* Отечественная историография церковно-театрализованного действия «Шествие на осляти» // Культура и искусство в памятниках и исследованиях: Сб. науч. тр. – Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2003. Вып. 2. – С. 106-111.
11. *Стенникова П.А.* Сказания иностранцев как исторический источник о церковно-театрализованных действиях в России XVI-XVII вв. // Традиции и новации в отечественной духовной культуре: Сб. материалов Первой Южно-Уральской межвузовской научно-практической конференции. – Челябинск, 2004. – С. 12-15.
12. *Стенникова П.А.* Церковно-театрализованные действия в России XVI-XVII вв. (на примере «Пещного действия» и «Шествия на осляти в вербное воскресенье»). Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. – Челябинск, 2006.
13. *Шаниро Б.Л.* Сакральное в царском конном выезде: нарративные источники позднего русского средневековья // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. № 2 (56). С. 103–121.

SOURCES

1. Bruin de K. “Puteschestviya v Moskoviyu” [Travels to Muscovy]. *Rossiya XVIII v. glazami inostrantsev*. [Russia in the 18th century through the eyes of foreigners]. Leningrad, Lenizdat, 1989. P.17-188. (in Russian)
2. *Dnevnik Mariny Mnischek* [Marina Mnishek's diary]. Saint Petersburg, Dmitriy Bulanin, 1995. (in Russian)
3. “*Dnevnik Maskevicha 1594-1621*” [Maskiewicz's diary 1594-1621]. *Skazaniya sovremennikov o Dmitrii Samozvanze. T.1* [Tales of contemporaries about Dmitry the Impostor, V. 1]. Saint Petersburg, Academy of Sciences Printing House, 1859. P. 11-114. (in Russian)
4. “*Dnevnik Mihaila Obuhovicha*” [Mikhail Obukhovich's diary]. *Inostranzы o drevney Moskve (Moskva XV-XVII vekov)* [Foreigners about ancient Moscow (Moscow in 15th-17th centuries)]. Moscow, Stoliza, 1991. P. 335-341. (in Russian)
5. *Doneseniya poslannikov Respubliki Soedinennyh Niderlandov pri russkom dvore. Otchet Albrehta Burha I Fan Feltdrila o posolstve ih v Rossiyu v 1630 I 1631 gg* [Reports of the envoys of the Republic of the United Netherlands at the Russian court. Albert Burch and Fan Feltdril's report on their embassy to Russia in 1630 and 1631]. – Saint Petersburg, Senatskaya tip, 1902. (in Russian)
6. Franken I. “Dva svatovstva inozemnyh prinzev k velikim knyazchnam v XVII veke” [Two marriage proposals of foreign princes to Russian grand duchesses in the 17th century]. *Chteniya v imperatorskom obschestve istorii I drevnostei Rossiyskikh* [Readings at the Imperial Society of the History and Antiquities of Russia]. Moscow, Univer. Tip, 1867. No. 4. P. 1-72. (in Russian)
7. Gorsey D. *Zapiski o Rossii. XVI – nachalo XVII v.* [Notes on Russia: 16th – early 17th century]. – Moscow, Moskovskij gosudarstvennyj universitet, 1990. (in Russian)
8. “Izvestie o puteschestvii v Rossiyu I Moskvu gerzoga Gansa Mlstdshego Datsrogo” [News of the journey to Russia and Moscow of Duke Hans the Younger of Denmark]. *Chteniya v imperatorskom obschestve istorii I drevnostei Rossiyskikh* [Readings at the Imperial Society of the History and Antiquities of Russia]. 1867. Kn. 4. P. 1-56. (in Russian)
9. Kollins S. “Nyneschnee sostoyanie Rossii” [The Present State of Russia]. *Utverzhdenie dinastii* [Establishment of the Dynasty]. Moscow, Fond Sergeya Dubova; Rita-Print, 1997. P. 185-230. (in Russian)
10. Korb I.G. “Dnevnik Ioganna Georga Korba vo vremya posolstva Leopolda I v Moskovskoe gosudarstvo” [Johann Georg Korb's diary during the embassy of Leopold I to the Moscow State]. *Rozhdenie imperii* [Birth of the Empire]. Moscow, Fond Sergeya Dubova, 1997. (in Russian)
11. Koyet B. *Posolstvo Kunrada fan-Klenka k tsaryam Alekseyu Mihaylovichu I Fedoru Alekseevichu* [The Koenraad van Klenk Embassy to the tsars Alexei Mikhailovich and Fyodor Alexeevich]. Per., vstup. St. (s. I-XXVI), prim. A.M. Lovyagina. Saint Petersburg, Arheograf. Komis, 1900. (in Russian)
12. Lizek A. “Skazanie Adolfa Lizeka o posolstve ot imperatora rimskogo Leopolda k velikomu tsaryu moskovskomu Alekseyu Mihailovichu, v 1675 godu” [Adolf Lizek's tale about the embassy from the Roman Emperor Leopold to the Great Tsar of Moscow Alexei Mikhailovich, in 1675]. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosvescheniya* [Journal of the Ministry of Public Education]. 1837. Ch. 16, otd.2. P. 327-394. (in Russian)
13. Marzcheret Zch. *Sostoyanie Rossiyskoi imperii. Zch. Marzcheret v dokumentah I issledovaniyah: teksty, kommentarii, statii* [The State of the Russian Empire. J. Margeret in documents and studies: texts, comments, articles]. Edited by A. Brelovitch, V.D. Nazarov, P.Y. Uvarov. Moscow, Yaziki skaviyanskih kultur, 2007. (in Russian)
14. Massa I. *Kratkoe izvestie o Moskovii v nachale XVII v.* [Brief information about Muscovy at the beginning of the 17th century]. Moscow, Gosudarstvennoe sozialno-ekonomicheskoe izdatelstvo, 1936. (in Russian)
15. Meyerberg A. “Puteschestvie v Moskoviyu” [Journey to Muscovy]. *Utverzhdenie dinastii* [Establishment of the Dynasty]. Moscow, Fond Sergeya Dubova, Rita-Print, 1997. Pp. 43-184. (in Russian)
16. Oleariy A. *Opisanie puteschestviya v Moskoviyu* [Description of the journey to Muscovy]. Smolensk, Rusich, 2003. (in Russian)
17. “Opisanie Rossii neizvestnogo anglichanina, sluzhvshego zimu 1557-1558 godov pri tsarskom dvore” [Description of Russia by an unknown Englishman who served at the Tsar's court during the winter of 1557-1558]. *Chteniya v imperatorskom obschestve istorii I drevnostei Rossiyskikh* [Readings at the Imperial Society of Russian History and Antiquities]. 1884, kn. 4, otd. 3. Pp. 12-29. (in Russian)
18. Paerle G. “Zapiski Paerle o puteschestvii iz Krakova v Moskvu I obratno, s 19 marta 1606 g. po 15 dekabrya 1608 g.” Per. s nem. Po rukopisi; predisl. I primech. N.Ustryalova” [Paerle's notes on the journey from Krakow to Moscow and back, from March 19, 1606 to December 15, 1608; Translated from German from the manuscript; foreword and notes by N. Ustralov]. *Skazaniya sovremennikov o Dmitrii Camozvantse. 3-e izd., ispr.* [Tales of contemporaries about Dmitry the Impostor, third edition, revised]. Saint Petersburg, Tip. Akademii nauk, 1859, ch. 1. Pp. 145-234. (in Russian)
19. Reitenfels Ya. “Skazaniya o Moskovii” [Tales of Muscovy]. *Utverzhdenie dinastii* [Establishment of the Dynasty]. Moscow, Fond Sergeya Dubova; Rita-Print, 1997. P. 231-406. (in Russian)

20. *Rossiya i Evropa glazami Orudzh-beka Bayata – Don Zchuana Persidskogo* [Russia and Europe through the eyes of Oruj-bek Bayat - Don Juan of Persia]. Translation from English, introduction, comments and instructions by O. Efendiev, A. Farzaliev. Saint Petersburg, Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2007. (in Russian)
21. *Slovar russkogo yazika XI-XVII vv* [Dictionary of the Russian language 11th-17th cent.]. Moscow, Nauka, 1990. T.16. (in Russian)
22. Streis Ya. *Tri puteschestviya* [Three journeys]. Moscow, OGIz-Sozkegiz, 1935. (in Russian)
23. Tanner B.L. *Opisanie puteschestviya polskogo posolstva v Moskvu v 1678 godu* [Description of the journey of the Polish embassy to Moscow in 1678]. Moscow, Univ. Tip., 1891. (in Russian)

REFERENCES

1. “Kruglyi stol «Teatralnost v granizah ikusstva I za ego predelami»” [Round table “Theatricality within the boundaries of art and beyond”]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review]. 2011. No 111 (5). P. 219-230. (in Russian)
2. Kudaschov V.F., Lzchindzcholiya D.R. “«Teatralnost» kak yavlenie prazdnichnoi kulturi. Aevolyuziya ponyatiya (istoriko-sravnitelnyi analiz teoreticheskikh trudov XX-XXI vekov)” [“Theatricality” as a phenomenon of festive culture. Evolution of the concept (historical and comparative analysis of theoretical works of the 20th-21st centuries)]. *Kulturologiya* [Cultural Studies]. 2020, No 10. P. 76-82. (in Russian)
3. Lebedev L. “*Bogoslovie zemli russkoi*” [Theology of the Russian Land]. *Moskva patriarshaya* [Patriarchal Moscow]. – Moscow, Stolitsa; Veche, 1995. (in Russian)
4. Lihachov D.S. “Kanon I Molitva Angelu Groznomu voivode Parfeniya Urodivogo” [Canon and Prayer to Angel the Terrible, the commander of Parthenius the Ugly]. *Issledovaniya po drevnerusskoi literature* [Studies on Old Russian Literature]. Leningrad, Nauka, 1986. P. 361-378. (in Russian)
5. Nazarov V.D. “O structure «gosudareva dvora» v strtdine XVI v. (zchilzi v 1550-e gody)” [On the structure of the “sovereign’s court” in the middle of the 16th century (residents in the 1550s)]. *Obschestvo I gosudarstvo feodalnoi Rossii* [Society and State of Feudal Russia]. Moscow, Nauka, 1975. P. 40-54. (in Russian)
6. Polyakovskaya M.L. *Vizantiyskii dvortsovyi zeremonial XIV veka: “teatr vlasti”* [Byzantine palace ceremonial of the 14th century: “theatre of power”]. Yekaterinburg, Izd. Uralskogo universiteta, 2011. (in Russian)
7. Sazonova N.I. “«Schestvie na oslyati» v Rossii XVI-XVII vv.: sodержanie I smyaslovye transformatsii [“Procession on a Donkey” in Russia in the 16th–17th Centuries: Content and Semantic Transformations]. *Praksema. Problemy vizualnoi semiotiki* [Praxema. Journal of Visual Semiotics]. 2015. No 2 (4). P. 119-121. (in Russian)
8. Schapiro B.L. “Sakralnoe v tsarskom konnom vyezde: narrativnye istochniki pozdnego russkogo srednevekovya” [The sacred in the tsar’s horseback riding: narrative sources of the late Russian Middle Ages]. *Problemy istorii, filologii, kultury* [Problems of history, philology, culture]. 2017. No 2 (56). P. 103-121. (in Russian)
9. Stennikova P.A. “Otechestvennaya istoriografiya zerkovno-teatralizovannogo deistva «Schestvie na oslyati»” [Domestic historiography of the church-theatricalized action “Donkey Procession”]. *Kultura I iskusstvo v pamyatnikah I issledovaniyah: Sb. Nauch. Tr.* [Culture and art in monuments and research: Collection of scientific papers]. Chelyabinsk, Izd-vo YUrGu, 2003. Vyp. 2. P. 106-111. (in Russian)
10. Stennikova P.A. “Skazaniya inostrantsev kak istoricheskiy istochnik o tserkovno-teatralizovannykh deistvah v Rossii XVI-XVII vv.” [Tales of foreigners as a historical source about church-theatrical performances in Russia in the 16th - 18th centuries]. *Traditsii I novatsii v otechestvennoy duhovnoy culture: Sb. Materialov Pervoy Yuzhno-Uralskoy mezchuzovskoy nauchno-prakticheskoy konferenzii* [Traditions and innovations in domestic spiritual culture: collection of materials of the First South Ural Interuniversity scientific and practical conference]. Chelyabinsk, 2004. P. 12-15. (in Russian)
11. Stennikova P.A. *Tserkovno-teatralizovannyye deistva v Rossii XVI-XVII vv. (na primere “Peschnogo deistva” I “Schestviya na oslyati v verbnoe voskresenie”)* [Church-theatrical performances in Russia in the 16th-17th centuries (based on the example of the “Furnace Performance” and “Donkey Procession on Palm Sunday”)]. Avtoreferat diss. kand. ist. nauk [Author’s abstract of a PhD thesis in History]. Chelyabinsk, 2006. (in Russian)
12. Zabelin I.E. *Domaschniy bit russkikh tsarey v XVI i XVII stoletiyah* [Domestic life of Russian tsars in the 16th and 17th centuries]. Moscow, Institut russkoi zivlitsazii, 2004. (in Russian)
13. *Zapadnoevropeyskie avtori XV-XVII vv. O Rossii: Materiali k bibliograficheskomu slovaryu* [Western European authors of the 15th-17th centuries about Russia: Materials for a bibliographic dictionary]. Moscow, Institut Arheologii Rossiyskoy akademii nauk, 2018. (in Russian)

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.036
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-24-33

Анна Александровна Суворова
Anna Alexandrovna Suvorova
доктор искусствоведения, профессор,
Dr.Habil. in Art Studies, full professor,
Санкт-Петербургский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена
(Санкт-Петербург, Россия)
Herzen University (Saint Petersburg, Russia)
suvorova_anna@mail.ru

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ И АПОКАЛИПТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ИСКУССТВЕ ESCHATOLOGICAL AND APOCALYPTIC MOTIVES IN RUSSIAN CONTEMPORARY ART

Актуальность настоящего исследования обусловлена обращением современного российского искусства к эсхатологической и апокалиптической проблематике, темам катастрофичности, итоговости бытия и др. Целью исследования является выявление ключевых стратегий и концептов, воплощающих переживание конца времен, ощущение случившейся катастрофы, вымирания и путей существования человечества будущего в современном российском искусстве. В качестве материала исследования выбраны несколько арт-проектов, реализованных в первой четверти XXI века ведущими российскими художниками (Петр Белый, Дмитрий Каварга, группа «Куда бегут собаки»). С опорой обозначенные теории, тенденции рефлексии апокалиптической и постапокалиптической темы определены следующим образом: 1) мир без человека, переживание конца времен как пространства пустоты и руин; 2) хтулуден как новое будущее, «человеческий компост» и тентакулярное мышление; 3) симбиоз цифры и твари, избегание человека; 4) цифровой апокалипсис и цифровое бессмертие.

Ключевые слова: эсхатология, апокалипсис, постгуманизм, трансгуманизм, вымирание, антропоцен, хтулуден, катастрофа, бессмертие, цифровое бессмертие, современное искусство, инсталляция

Для цитирования: Суворова А.А. Эсхатологические и апокалиптические мотивы в современном российском искусстве // Артикульт. 2024. №3(55). С. 24-33. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-24-33

The relevance of the study is due to the appeal in contemporary Russian Art of eschatological and apocalyptic issues, themes of catastrophism, the finality of being and the world without a person, etc. The purpose of the study is to identify key strategies and concepts that embody the experience of the end of time, the feeling of a catastrophe, extinction and the ways of the existence of future humanity in Russian contemporary art. The study based on the analysis art projects of the early 21st century by Russian artists (Peter Belyi, Dmitry Kawarga, art-groupe «Where Dogs Run»). The results of the study showed tendencies of reflection of the apocalyptic and post-apocalyptic themes: 1) a world without a person, experiencing the end of time as a space of emptiness and ruins; 2) Chthulucene as a new future, “human composting” and tentacular thinking; 3) symbiosis of figures and creatures, avoidance of man; 4) digital apocalypse and digital immortality.

Keywords: eschatology, apocalypse, posthumanism, transhumanism, extinction, Anthropocene, Chthulucene, catastrophe, immortality, digital immortality, contemporary art, installation

For citation: Suvorova A.A. “Eschatological and apocalyptic motives in russian contemporary art.” *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 24-33. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-24-33

На протяжении последних лет современное искусство часто обращается к эсхатологическим и апокалиптическим мотивам, темам итоговости бытия и мира без человека. Столкновение культурного, религиозного и художественного опыта человечества и биологической, экологической, политической ситуации создает ситуацию особой напряженности и ежедневного переживания «медийного апокалипсиса». При всей драматичности текущей повестки, внутри культурного поля одновременно порождается усталость и определенная натренированность к переживанию апокалипсиса и некоторые интеллектуальные стратегии жизни в момент бесконечно длящегося «Судного Дня», облеченные в форму художественного высказывания.

С опорой на современные философские концепции (в том числе теорию постгуманизма) и культурологические, литературоведческие и искусствоведческие исследования рефлексии апокалиптической

и постапокалиптической темы в современном российском искусстве определены следующие гипотетические модели: мир без человека, переживание конца времен как пространства пустоты и руин; ктулхуцен как новое будущее; симбиоз цифры и твари, избегание человека; цифровой апокалипсис и цифровое бессмертие.

Тема апокалипсиса и апокалиптические видения и рефлексии были представлены в культуре в разных формах на протяжении многих столетий. В контексте национальной художественной культуры, с середины XVII века, со времени раскола русской православной церкви, апокалиптические темы были актуальны в пластических искусствах и литературе. Кризисные тенденции в мировоззрении и трансформации культуры стимулировали рост мотивов апокалипсиса в художественной культуре эпохи Серебряного века. Не углубляясь в историю этого объемного вопроса, важно подчеркнуть значительную культурную вариативность этих рефлексий, которая экстенсивно возростала на протяжении XIX-XX веков. Мотивы апокалипсиса также получали интерпретации в откровениях я, версиях новых религиозных систем, сциентистских утопиях и антиутопиях. Благодаря современным массмедиа эсхатология превратилась в феномен массовой культуры XXI века, неотъемлемой частью которой стали фильмы про зомби апокалипсиса, космические вторжения, экологические катастрофы, восстание машин, искусственные реальности.

Как описывают исследователи эсхатологии, она из богословской проблематики трансформировалась в поле исследования для философии, истории, культурологии, социологии, политологии, искусствоведения. «Эсхатологические исследования» не сконцентрированы вокруг дисциплины, подхода или метода, а являются по сути междисциплинарными [Гранин, 2017].

Светские вариации апокалипсиса, при различных расхождениях с текстом «Откровения» Иоанна Богослова, сохраняли связи с религиозными апокалиптическими идеями [Кирсанова, 2022, с. 81]. Светская апокалиптика изучалась на протяжении XX века такими исследователями, как Н. Кон, К. Лёвит, Э. Фёгелин и др. В перспективе настоящего исследования наиболее важны следующие аспекты светских вариаций апокалипсиса: 1) «апокалиптическая мысль оказала влияние на концепцию веры в человеческий прогресс, уходя корнями в иудейскую и христианскую эсхатологию» (К. Лёвит); 2) «апокалиптическая мысль под воздействием секуляризации создает веру в прогресс человечества» (Б. Джонс); 3) на протяжении второй половины XX века сформировалась идея о возможности человека «управлять миром и разрешать катаклизмы без ориентации на божественное» (Б. Джонс) [Кирсанова, 2022, с. 81].

Особое место в светской апокалиптике занимает катастрофическая апокалиптическая мысль, которая подразумевает веру в то, что кризис приведет к утопии посредством человеческих или природных сил [Jones, 2022] (в «Откровении» Иоанна Богослова кризис – это кульминация, имеющая искупительные качества). Черты «светского апокалипсиса» соединяют категории «апокалиптический» и «катастрофический» (М. Томашевич), что меняет первоначальный смысл апокалипсиса [Кирсанова, 2022, с. 82].

Исследователями описывается несколько направлений развития современных представлений об апокалипсисе. Первая тенденция воплощается в трансгуманистических практиках «улучшения» тела и ожидания появления бессмертного сверхчеловека [Медникова, 2023]. Альтернатива человеческому мышлению в виде искусственного интеллекта не кажется фатальной, что становится возможным вектором выхода человека за пределы биологического тела. Эти трансформации являются не просто технологическими, дигитальными или биологическими, но смысловыми и мировоззренческими. Человеческое тело мыслится как множественность, гибрид, не вершина, но этап эволюции. В этой перспективе апокалипсис – деградация природы, а спасение – соединение человека с техникой и переоснащение тела [Медникова, 2023].

Второй стратегией становится переход к постапокалипсису. Если логика модерна подразумевала апокалипсис как итог развития, прогресса и науки (модерн жил предчувствием апокалипсиса и конца жизни людей и природы) [Медникова, 2023], то постмодерн, продолжающийся в постгуманизме, преодолевает эту фатальность. У истории нет конца, как пишет Бруно Латур: «Конец истории – это

A.A. Suvorova *Eschatological and apocalyptic motives
in russian contemporary art*

стрела модерна, без нее он был невозможен. Ведь постепенное становление космоса не имеет конца. Поэтому политической экологии не стоит бояться Апокалипсиса: она возвращается домой, к ойкососу, к другим заурядным существам, к самому обыденному существованию» (цит. по [Медникова, 2023]). Апокалипсис современности теряет драматизм «конца истории», так исчезновение человека не становится концом мира.

В контексте анализа обращения к темам апокалипсиса и конца мира, важно выявить современную философскую перспективу «пересборки» человечества: моделей, форм и стратегий функционирования мира после конца. В этом отношении актуальными представляются теоретические работы, выявляющие и анализирующие повестку постгуманизма и трансгуманизма, антропоцена, капиталцена и других связанных феноменов.

Так, в исследовании Мануэля Ариас-Малдональдо особое внимание уделяется категории новой планетарной субъективности, которая провоцируема антропоценом [Arias-Maldonado, 2022; Arias-Maldonado, 2020]. Он служит движущей силой для изменений восприятия отношений природы и общества, несмотря на конкурирующие реакции, вызываемые различными планетарными потрясениями. Антропоцен в этой логике выступает некоторым «дидактическим апокалипсисом», антиутопическим нарративом, одновременно реакцией на трансформации современности и предвосхищением будущей далекой катастрофы [Arias-Maldonado, 2022]. Дидактичность этой апокалиптики обусловлена стремлением предотвратить наихудшие траектории, ведущие к катастрофе. Апокалиптики антропоцена раскрывается в том, что мы, человечество, помещены на стыке между двумя темпоральностями.

В подобной перспективе понимание апокалипсиса и его мотивов в художественной репрезентации разворачивается не только и не столько в перспективе художественных рефлексий теологической доктрины, но в перспективе глобальных изменений феномена человеческого бытия. Учитывая эту экологическую, постгуманистическую, трансперсональную, планетарную перспективу в контексте анализа российского искусства, также учтены исследования, связанные с обозначенной повесткой. Также в контексте постгуманизма существует большое число авторских постгуманистических проектов, которые так или иначе рефлексуют апокалиптичность современности. Среди них можно выделить те, которые строятся на принципах критической теории, культурной теории, и философские тексты, исследующие этические аспекты жизни в постмире, концепты мира-без-человека и вымирания живого и человеческого [Мейясу, 2017; Харауэй, 2017; Харауэй, 2020; Davies, 2016; Брайдотти, 2021; Феррандо, 2022; Чакрабарти, 2020].

Размышляя о функционировании апокалиптической повестки, мы обнаруживаем ее парадоксальную (несмотря на секуляризацию) актуализацию в поле культуры и художественной рефлексии. Как пишет А. Магун о теме апокалипсиса в искусстве: «Сначала она сдерживалась условностями минимального реализма и секуляризма и повернулась к буквальному апокалиптизму лишь перед лицом действительных катастроф, таких как мировые войны. Впрочем, апокалипсис быстро стал для письма скорее конститутивной фантазией, нежели внешним поводом. Мода на апокалиптические видения началась в 1930-е, но окончательно установилась к 70-м и 80-м, с их новыми антивоенными настроениями и пессимистичным поворотом в голливудском кино («Апокалипсис сегодня», позже «Парк Юрского периода», «Терминатор» и т. д.)» [Магун, 2017, с. 106].

В презентации апокалиптического в современной российской литературе, в частности в творчестве Виктора Пелевина, в ходе исследований выявляется некий особый мотив апокалипсиса «постреволюционный и перманентно революционный мир, где все должно быть перестроено и передумано» [Магун, 2017, с. 119]. Этот искусственный мир модерна теряет свою субстанциальность: «Субъект и субстанция, которые постоянно теряются в этом мире, не только вследствие растущего отчуждения человека, но также из-за стремительного неоднородного развития, возвращаются у Пелевина как возвышенные имена и образы героев-творцов и фетишизированных денег. Апокалипсис обусловлен не только меланхолическим отступлением великих ценностей, но и активным символическим восстанием героев против мира, который оказывается всего лишь миром, и против его господ. Конструктивистская, картезианская, буддистская, боготорческая, материалистическая, мистическая *apocalyptic*.

Проза профанации, поэзия отрицания, риторика разоблачения» [Магун, 2017, с. 220]. Другие исследования новых вариаций апокалиптики в современной литературе ведутся в контексте детализации тем и смыслов происходящего апокалипсиса [Крылова, 2018].

Также апокалиптические мотивы в разных вариациях анализируются и в различных феноменах визуальных искусств. Наиболее фундаментальный анализ с использованием количественных и качественных методов исследования проведен применительно к фильмам эсхатологического катастрофизма. Так, например, была выявлена тенденция к росту фильмов-катастроф в мировом кино и связанный рост интереса к данному жанру со стороны зрителей. В теоретической перспективе значимыми представляются выявление причин такого роста: «Пребывание в вымышленном катастрофическом пространстве является той самой скрытой потребностью современного человека, который, испытывая комфорт, тяготеет к ощущению страха и опасности, ведь для человека вне культуры потребительства, массового производства и бытового комфорта безопасность – фактор нестабильный, поскольку смерть может наступить в любой момент» (цит. по: [Кирсанова, 2022, с. 78]).

Смысловой основой воплощений в современной аудиовизуальной культуре апокалиптических и катастрофических вымыслов является стремление «напоминать и раскрывать тот факт, что окончательный конец – это гибель всего сущего, – парадигматическая катастрофа» [Кирсанова, 2022, с. 78]. В качестве объяснения этого запроса на «потребление» апокалипсиса и катастрофы в секулярном мире, исследователи пишут о фильмах-катастрофах так: «В них отражаются тревоги современной культуры и общества. Также они являются для современного человека пространством смысла и эмоций, катарсического удовольствия, в которых проживается реальность, высвобождаются эмоции, происходит очищение внутреннего мира. В силу этого здесь наблюдается пространство двойного смысла: воплощение мифологических, религиозных структур, архетипических образов, кульминационных моментов высвобождения как в реальности фильма, так и во внутреннем мире человека-зрителя, впоследствии чего образуется гармония, свет и продолжение жизни, но уже с новой точки» [Кирсанова, 2022, с. 83]. В контексте исследований апокалипсиса и постапокалипсиса в искусстве, именно проблематика кино оказывается наиболее фундированной в научном поле, в отличие от практик современного искусства.

На современном этапе «антропологический поворот в эсхатологии, акцентирование внимания не столько на приближении “конца света”, сколько на осознание смертности и конечности бытия человека» [Мартынова, 2021, с. 127]. Эсхатологические настроения современного момента отличаются ориентацией на развлекательность, «игровым характером, склонностью к ажиотажу, смещением высокого значения эсхатологии в плоскость массовой культуры, что выражается в эффекте карнавализации сознания, переносом эсхатологической проблематики из религиозной в социально-политическую плоскость...» [Федорова, 2021].

В пользу такой карнавализации и игрового характера эсхатологии свидетельствуют арт-проекты последних лет, как, например, выставка «Апок. Конец света каждый день» в московской галерее «Триумф» и петербургской «Anna Nova» (2022) или проект «Апокалипсис» в арт-центре «Брусницын» в Петербурге (2023).

В 2022 году галерея «Триумф» открыла выставку «Апок. Конец света каждый день» – именно эта формула, одновременно рефлексирующая внутренние переживания современного человека и векторы современного российского искусства, вынесена в название настоящей статьи. Столкновение культурного, религиозного и художественного опыта человечества и биологической, экологической, политической ситуации создает ситуацию особой напряженности и ежедневного переживания «медийного апокалипсиса». При всей драматичности текущей повестки, внутри культурного поля одновременно порождается усталость и определенная натренированность к переживанию апокалипсиса и некоторые интеллектуальные стратегии жизни в момент бесконечно длящегося «Судного Дня», облеченные в форму художественного высказывания.

Как пишут сами организаторы выставки «Апок. Конец света каждый день»: «Апокалипсис сегодня – сложно срежиссированное медийное шоу со спецэффектами. При этом частое употребление этого слова в сокращенном виде – “Апок” – фонетически напоминает глухой короткий звук. Будто хлопок –

A.A. Suvorova *Eschatological and apocalyptic motives
in russian contemporary art*

а сегодня именно это слово по различным соображениям используется вместо “взрыва”. Апок – это рутинизированный апокалипсис во времена эвфемизмов. Появятся ли в данной ситуации новые откровения? Иные модусы существования, которые помогут преодолеть безысходность, беспросветность и настаивающую конечность? Ожидать ли нам популяризации неомилленаристских настроений? Увидим ли мы новое небо и новую землю?» [Апок, 2022].

В начале 2020-х годов также состоялись и персональные выставки и проекты отдельных групп, тематика которых была связана с апокалиптическими мотивами. Так, например, с тематикой апокалипсиса и конца времен связаны проекты Петра Белого «Буря» (2022), прошедшие на нескольких выставочных площадках Петербурга, или Василия Кононова-Гредина «Русская смерть» (2021), показанный в Москве.

В фундаментальном анализе этой темы могли бы быть задействованы десятки российских художников, но исходя из объема статьи, выборка сделана с опорой на логику полярностей высказывания. В подборе художников акцент сделан на тех авторах, которые системно работают с апокалиптической проблематикой. Анализируемые проекты картируют данное исследовательское поле, задавая направления осмысления темы в актуальном искусстве. Для анализа выбраны несколько арт-проектов, реализованных в первой четверти XXI века ведущими российскими художниками: Петр Белый, Дмитрий Каварга, группа «Куда бегут собаки». Исследование построено с опорой на теорию дискурса и дискурс-анализ (в том числе использование принципов полярности высказывания), дополнительными являются семиотический анализ. Выбор методов объясняется их большей универсальностью и релевантностью объектам исследования – произведениям актуального искусства, в которых используются новые технологии, элементы реди-мейда и пр.

Одним из векторов апокалиптических рефлексий в современном традиционном и актуальном искусстве является тема мира-после-конца, проектов, исследующих пространство после катастрофы: геополитической, исторической, экологической. На протяжении почти двадцати лет с этой темой работает петербургский художник Петр Белый. Большой круг его проектов 2000-х – начала 2010-х годов объединены художником в группу «Соты». Среди них апеллирующие к «сложному прошедшему» «Щ854» (2005), «Сны вахтерши» (2003), «Сны диктатора» (2003); одновременно нарративный и очень формалистский «Мой микрорайон» (2005); собранная из разрушаемых домов деревянной провинции «Библиотека Пиноккио» (2008). Приближение и неотвратимость финала определяет образность инсталляций «Опасная зона» (2006), «Стандартный мавзолей» (2008) и «Красный метеорит» (2011).

Подобно миру насекомых живут обитатели инсталляции «Мой микрорайон» (2005), на разоренный муравейник похож «Стандартный мавзолей» (2008), оставлены обитателями-муравьями конструкции «Опасной зоны» (2006) и «Красного метеорита» (2011). В них художник использует идею структуры, сетки, сот, которая парадоксально соединяет мир простых биологических форм и организмов и социальные антиутопии. В инсталляции «Красный метеорит» (2011) на структуры позднесоветских сот-многоэтажек падает титаническое небесное тело: «Мне все надоело, я решил бросить крупнейший красный камень в ячеистую геометрическую форму куба, разрушить мощным инопланетным вторжением. Своего рода Маурицио Каттелан местного разлива» [Авторизованное интервью с Петром Белым, 2023].

Это в своем роде «коммунистический постскрипtum» как бы обнаруживает травматический опыт советского и его финала. Петр Белый через ироническую нарративность описывает завершение своего «советского проекта» в инсталляции «Красный метеорит» (2011) так: «Стоял брежневский долгострой, и в него прилетел красный метеорит. Камень олицетворял убийственную мечту – своего рода смешение невоплощенной утопии и космических сил, опять же диалог между формой камня и решеткой. <...> Думал про страну, что с нами случилось или не случилось, могло случиться...» [Авторизованное интервью с Петром Белым, 2023].

Новым поворотом в теме конца мира у Петра Белого становятся проекты начала 2020-х годов: «Романтический Апокалипсис» и «Шиномонтаж» (оба – 2022). В этой итерации апокалипсиса тотальная метаирония постмодерна и оказывается пуштышкой, фикцией, дымом. Апокалипсис уже наступил.

В своих размышлениях Петр Белый как будто бы возвращается в эпоху до игр постмодерна. По словам художника, инсталляция «Романтический Апокалипсис», представленная на двух выставках «Буря» осенью 2022 года, – это очень консервативный проект, одновременно движение назад и преобразование, «как бы возвращение к ремеслу, такая внутренняя революция» [Авторизированное интервью с Петром Белым, 2022]. Апокалипсис 2022 года – битва внутри и вовне, за жизни и за души людей. Эта ситуация предельной напряженности возвращает нашего героя, как он говорит, на какие-то «давно забытые рубежи». Рассматривая формы объектов, мы видим пластику барочных форм и вещественность, вес, фактуру предмета, которые почти дематериализовались в более ранних проектах художника.

Но эта предметность и использование тезауруса истории искусства – некоторая иллюзия: «Я не картина, я только кажусь картиной». В этом возвращении в прошлое искусства, эстетике барокко есть что-то от защитной реакции на сегодняшний апокалипсис: «Ощущение тревоги, близости конца света, хрупкости и виктимности человеческой жизни, неспособности ума вместить разверзшуюся бездну, предстояние перед несоизмеримым, неумолимым и холодным миром, роднит современность с эпохой барокко, чьи формы проступают из бетонной толщи на этой выставке. Лучи, льющиеся из туч (обозначение эманации Божества) отзеркаливаются в образах обнажившейся от взрыва арматуры и радиоактивного излучения после ядерного удара. Фонтан – образ неиссякаемого плодородия и репродуктивной способности оборачивается грудой развалин, в которых сочится перебитый водопровод» [Петр Белый, б.г.].

Но барокко апокалипсиса, барокко руин – это также и часть некоторой состоявшейся техногенной катастрофы. Создавая проект «Романтический Апокалипсис», Петр Белый переживает физическое, тактильное ощущение вещественности материи: «часто иду от тектоники материала. Начинаю исследовать его природу, например бетон. Я десять лет с ним боролся, формовал, чтобы понять, что делать ничего не надо, он сам все сделает. Выяснилось, что бетон не требует формы, его природа – это поток, куча, барочность естественной фактуры» [Авторизированное интервью с Петром Белым, 2023].

В этих поисках точки соединения внутреннего и внешнего, материального и нематериального Петр Белый вновь сводит предмет и идеальное невысказанное. Герой апокалипсиса смотрит на пространство мира, и внезапно эта пустота новой реальности оказывается наполнена субъектностью. Апокалипсис разворачивающийся на фоне руин высокой культуры и больших исторических эпох имеет дидактическую риторику. И, одновременно, формы и материи руин становятся началом творения: «Художественная культура Нового времени постоянно говорит о неблагополучии, негармоничности, неудачной устроенности мира и человека. Базовое переживание “неправильной реальности” и заблудившегося человечества передается и сегодня (если художник действительно большой) в артистически полнокровных и мощных формах. Получается преисполненный жизненных сил рассказ о бессилии, получается повесть об ужасе и ничтожности наших дел на нашей земле, изложенная языками творческой свободы» [Якимович, 2022, с. 19].

Конец человеческой истории переживается современным российским искусством также в различных модусах постгуманистической теории. Эти новые тропы прокладываются через нечеловеческую материалистическую онтологию, в которой определяющими становятся хтонические силы. В этом контексте одной из наиболее релевантных концепций оказывается ктулхуцен, развиваемый Донной Харауэй как часть в цепочке многовидового вымирания: антропоцен, капиталоцен, плантационоцен [Харауэй, 2020]. Ктулхуцен – «мир наощупь», тентакулярный клубок человеческого и нечеловеческого. В ктулхуцене особое внимание Харруэй уделяет преодолению антропоцена в процессе making kin – заведения сородичей. Отказ от антропной перспективы позволяет выйти за пределы тысячелетий отчуждения человека от остальных существ и прийти к симпоэтическим взаимодействиям.

Подлинность существования по Харауэй возможна в существовании «вплетенными» в мириады материй, мест, времени, смыслов и значений, в акте постоянной незавершенности [там же]. Тентакулярность и тентакулярное мышление определяет ктулхуцен: «Тентакулярные существа создают сцепления и расцепления; они подобны разрезам и узлам; они различают; ткнут пути и последствия; они и открыты, и переплетены, причем своим особым и никаким иным образом» [там же, с. 52]. Тентакулярность имеет

A.A. Suvorova *Eschatological and apocalyptic motives
in russian contemporary art*

и темпоральное измерение: разные времена пронизывают друг друга через генетические цепочки организмов; воспроизводят и преобразуя все, заложенное прошлым, и становящемся будущим. Описывая симпоэтическую структуру бытия, Харауэй представляет их не автономными единицами, а ассамбляжами из клеток, органов, существ или групп [там же, с. 86].

Идеи Харруэй фундаментально апокалиптичны, это обусловлено изначальной гибельностью антропоцена, который разрушает жизненные пространства посредством промышленного производства, колонизации, геноцидов. Поэтому ктулхуцен будет создан буквально из мусора антропоцена: «незавершенный ктулхуцен должен собрать мусор антропоцена и экстерминизм капиталоцена и, перекапывая, измельчая и укладывая пластами, подобно безумному садовнику, сделать еще более горячую компостную кучу для все еще возможных прошлых, настоящих и будущих» [там же, с. 83].

Смысловое разворачивание этой идеи Донны Харауэй делает Б.В. Подорога: «Насколько я понимаю, Харауэй хочет сказать, что после катастроф, вызванных антропоценом и капиталоценом, жизнь деградирует. Ее фрагменты должны быть собраны в гигантские компостные кучи – горячие кучи деградировавших организмов, органических частиц, которые под воздействием микроорганизмов и повышенной температуры преобразуются в гумус, обогащающий земную почву. Речь идет о том, что ктулхуцен – это промежуточный период, где существующие остатки от прошлого видового разнообразия соединились в процессе гниения, создающего условия для образования новых видов. В этом плане ктулхуцен все же является проектом, и он явно апеллирует к будущему, но это будущее не определено» [Подорога, 2021, с. 159].

Тема мира-после-конца, размышления о гибельности самого концепта человека и пути его преодоления в современном российском искусстве в рефлексиях ряда художников также связана с гибельностью антропоцена. Так, московский художник Дмитрий Каварга, более десяти лет в разных вариациях работающий с этой повесткой, создает проект «Токсикоз антропоцентризма. Субстанция и тело», представленный в 2019 году и берущий свое начало из более раннего проекта «Палео-Гео-Морфология». Рефлексируя трансформации человечества, Каварга дает следующую характеристику его состояния: «Совершенно очевидно, что как вид биологических организмов мы эволюционируем, но изменения затрагивают именно сознание, а не физические оболочки. Это вполне закономерно и запрограммировано в тот самый момент вакцинации внеземной рассудочностью биологического вместилища под названием обезьяна. В настоящий момент мы на излёте промежуточной стадии, завершение которой ознаменуется необратимой мутацией именно физического тела и полным отказом от него» [Токсикоз антропоцентризма, 2019].

Для человечества, по мысли Каварги, в прошлом оказывается не только физическое изменение мира, его телесность, но и инстинкты, эмоции, страхи и переживания: «Вместе с этим из нас уходят и многие ещё недавно будоражащие и потрясающие наши сознания понятия, такие как божественная сущность, дух, судьба и т.д.» [Токсикоз антропоцентризма, 2019]. Человечество сливается в единую биомассу, мыслящую энергию, в некоторое «человеческое вещество». Отдельная личность – базовая для модерна ценность и смысловая позиция – теряет свою значимость и самостоятельность. Ряд проектов Каварги представляет различные версии этого «человеческого вещества»: «Норильское вещество» (2015), «Павловское вещество» (2021), «Каваргианское вещество» (2021), «Ивановское вещество» (2022) и др.

Еще ближе к теоретическим, формальным и семиотическим позициям Донны Харауэй цикл Дмитрия Каварги «Архивация постчеловеческого компоста» (2021). Произведения этого проекта представляют собой множество разномасштабных стеклянных колб с «затвердевшим субстратом внутри», который обладает тентакулярностью: живое и неживое, принадлежащее некогда миру антропоцена или являющееся порождением сил природы сплелось в этом хтоническом субстрате. «Экзистенциалы человеческого бытия, отпечатки социальных процессов, интеллектуальные понятия и личностные рефлексии» собраны воедино и по мысли автора проекта Дмитрия Каварги: «Все “собранные” и законсервированные вещества цикла отображают сформированную человечеством картину мира, ту реальность, в которой мы пока существуем...» [Kavarga, б.г.].

Радикально иные стратегии функционирования мира будущего предстают перед нами в концепциях цифрового человечества, киборгизации, человеческих гибридов. Значительные концепции такого будущего человечества представлены в контексте трансгуманизма (Джулиан Хаксли, Ник Бостром, Дэвид Пирс, Макс Мор, Наташа Вита-Мор, Рэй Курцвейл и др.) [Bostrom, 2005; Bostrom, 2009; Eden, 2013]. В размышлениях о возможных стратегиях конца мира и мира-после-конца появляются концепции соединения цифрового и живого, гибридов человека и машины и, более того, преодоление этой дихотомии. Но при значительной вариативности этих концепций версия паритета биологического и эсхатологического (как части теологии) является, скорее, исключением.

Генеративная инсталляция «Послезавтра» арт-группы «Куда бегут собаки» (2017-2018) является собой в своем роде формальный и смысловой гибрид теологического и технологического, цифры и биологии. В версии арт-группы «Куда бегут собаки» «Откровение» Иоанна Богослова рассматриваются как истинный, практически буквальный, сценарий который подлежит реализации [Авторизованное интервью с арт-группой «Куда бегут собаки», 2023]. Мир в этой версии апокалипсиса разделен на две части: одна – «перешла в новую форму», другая – «почти полностью утратила знание и технологии». Первые исповедуют карго-культ интернета, вторые – «поддерживают систему цифрового бого-человечества, заботясь о необходимых ей био-тварях» [Куда бегут собаки, б. г.].

Как описывают художники, после Судного дня мир состоит из трех частей:

1. «Карго-культ интернета, последователи которого ищут благо и откровение, обращаясь к пустым мониторам, как порталам связи с божественным».
2. «Божественная комедия» Данте, «переведенная в электро-схему». Это является контентом для карго-интернета постапокалиптического-мира.
3. Мир горний, обитатели которого «перешли на новый, постапокалиптический этап и стали числом». Для производства Числа «используются цыплята, писк которых пригоден для поиска уникальных крипто-ключей» [Куда бегут собаки, б. г.].

Вся генеративная инсталляция «Послезавтра» представляет собой некий симбиозис цифрового мира и живых тварей, которые, в обход привычному антропному диктату, следуют книге «Откровения» Ионана Богослова. Само описание генеративной инсталляции, созданное художниками, техницистское и внеэмоционально логичное, как бы утверждает этот приоритет нового знания без человека, силы машины: «Все события в инсталляции являются транзакциями, которые группируются в непрерывно растущую цепочку блоков с записями обо всех транзакциях. На основе аудио-информации от цыплят и информации о действующих пользователях карго-интернета система генерирует блоки транзакций с цифровыми подписями блоков. Каждый блок имеет метку о времени и содержит информацию о предыдущем блоке. Нажатие пользователем на кнопку монитора карго-интернета считается завершением транзакции. Информация из блока используется для выбора слайда, предназначенного этому пользователю. Цыплята получают новую порцию корма, а система новую порцию аудио-данных для генерации следующего блока» [Куда бегут собаки, б. г.]. Человек, хотя и косвенно подразумеваем в этом пост-мире, оказывается исключен из пространства бытия.

Другие постапокалиптические проекты группы «Куда бегут собаки» связаны с мотивами цифрового бессмертия, гибрида человека и цифры. Так, в цифровом проекте «Медиакладбище» (2018) всем желающим предлагают «захорониться», соблюдая правила, то есть совершить в своем роде переход из биологического существования в некоторый мир цифровой, информационной постапокалиптической антиутопии.

Новая эсхатология, апокалиптические и постапокалиптические концепты, активно развивающиеся с XIX века в светской культуре, гуманитарном и естественнонаучном знании, в последние десятилетия мигрируют к темам катастрофичности, итоговости бытия и мира без человека, концептам цифрового бессмертия, гибели антропоцена, сложением кхтулхуцена и т.д. (Рози Брайдотти, Франческа Феррандо, Донна Харауэй, Дипеш Чакрабарти и др.). Модусы апокалиптического и постапокалиптического также находят воплощение в актуальном российском искусстве, в инсталляциях, цифровых проектах первой четверти XXI века презентуются переживание конца времен, ощущение случившейся

A.A. Suvorova *Eschatological and apocalyptic motives
in russian contemporary art*

катастрофы, вымирания и путей существования человечества будущего в различных формах – цифрового аватара, симбиозиса, тентакулярного вещества и функционирование мира без человека.

С опорой на современную философскую теорию, обозначенные теории в современном российском искусстве, возможно выявить следующие тенденции рефлексии апокалиптической и постапокалиптической темы:

1) *мир без человека*, переживание конца времен как пространства пустоты и руин (презентация парадигматической катастрофы, «дидактического апокалипсиса», раскрываемого в переживании апокалиптики антропоцена, нахождением человечества на стыке между двумя темпоральностями);

2) *хтулуцен как новое будущее*, «человеческий компост» и тентакулярное мышление (отказ от антропной перспективы, выход за пределы отчуждения человека от остальных существ и переход к симпоэтическим взаимодействиям в тентакулярном ассамбляже);

3) *симбиоз цифры и твари, избегание человека* (понимание мира модерна как искусственного пространства фетишей и отказ от субстанциальности, его преодоление в тварно-цифровом симбиозе);

4) *цифровой апокалипсис и цифровое бессмертие* (существование вне границ человеческого тела и внешнее расширение человека как постапокалиптическое бытие).

ИСТОЧНИКИ

1. Авторизованное интервью с арт-группой «Куда бегут собаки». 21 января 2023 г. // Архив А. Суворовой.
2. Авторизованное интервью с Петром Белым. 8 января 2023 года // Архив А. Суворовой.
3. Авторизованное интервью с Петром Белым. 20 декабря 2022 г. // Архив А. Суворовой.
4. Куда бегут собаки: сайт. Режим доступа: <https://wheredogsrun.art/> (дата обращения: 28.03.2024).
5. Петр Белый: сайт. Режим доступа: <https://www.peterbelyi.com/> (дата обращения: 28.04.2024).
6. Токсикоз антропоцентризма. Субстанция и тело. Ferenczy Museum Centrum, Szentendre, Hungary. 25 May – 15 September 2019: сайт. Режим доступа: <http://kawarga.tilda.ws/antro> (дата обращения: 12.06.2023).
7. Kawarga: сайт. Режим доступа: <http://www.kawarga.ru/> (дата обращения: 15.06.2023).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Апок.* Конец света каждый день. 28 апреля – 12 июня 2022. Галерея «Триумф»: сайт. Режим доступа: https://www.triumph.gallery/media/catalogs/apoc_end_of_the_1655492589.085781.pdf (дата обращения: 18.07.2024).
2. *Брайдотти Р.* Постчеловек. – Москва: Издательство Института Гайдара, 2021.
3. *Грани Р.С.* Эсхатологические исследования в России XXI в.: Аналит. обзор / РАН. ИНИОН. Центр гуманист. науч.-информ. исслед. Отд. философии; Отв. ред. *Г.В. Хлебников.* – Москва: РАН. ИНИОН, 2017.
4. *Кирсанова А.В.* Фильмы эсхатологического катастрофизма как культурные артефакты своего времени: рассмотрение в исторической динамике // *Артикульт.* 2022. №3(47). С. 67-86.
5. *Крылова М.Н.* Современный отечественный зомби-апокалипсис: штрихи к портрету нового литературного жанра // *Филология и человек.* 2018. №2. С. 65-75.
6. *Магун А.* Постмодернистский Апокалипсис Виктора Пелевина // *Стасис.* 2017. Т. 5. № 1. С. 104-122.
7. *Мартыанова Е.Г.* Специфика современных исследований по эсхатологии в гуманитарных науках // Всероссийская научно-практическая конференция (Калуга, РФ, 13 декабря 2021г.). – Уфа: Аэтерна, 2021. – С. 126-127.
8. *Медникова А.А.* Постапокалиптическая экологическая философия // *Философия хозяйства.* 2023. № 2 (146). С. 150-171.
9. *Мейясу К.* После конечности: Эссе о необходимости контингентности / Пер. *Л. Медведевой.* – Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2017.
10. *Подорога Б.В.* Перипетии симпозиуса: размышления об одном понятии из книги Д. Харауэй «Оставаясь со смутой. Заводить сородичей в хтулуцене» // *Электронный философский журнал Vox.* 2021. Вып. 35 (декабрь 2021). С. 151-162.
11. *Феррандо Ф.* Феминистская генеалогия эстетики постчеловеческого в визуальных искусствах // *Логос.* 2022. Т. 32. № 1. С. 123–166.
12. *Харауэй Д.* Манифест киборгов: Наука, технология и социалистический феминизм 1980-х. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017.
13. *Харауэй Д.* Оставаясь со смутой: Заводить сородичей в хтулуцене / Пер. с англ. *А. Писарева, Д. Хамис, П.Хановой.* – Пермь: Гиле Пресс, 2020.
14. *Чакрабарти Д.* Об антропоцене. – Москва: V-A-G press, 2020.
15. *Федорова М.В.* Хайп-эсхатология или «игра в COVID-19»: изменение религиозного сознания в эпоху глобального кризиса // *Философская мысль.* 2021. №1. С.40-55.
16. *Якимович А.* Почему с искусством лучше, чем без него? Несколько простых истин об истории, современности и творчестве // *Собрание.* 2022. Декабрь. № 18. С. 4-20.
17. *Arias-Maldonado M.* Reformulating emancipation in the Anthropocene: From didactic apocalypse to planetary subjectivities? // *European Journal of Social Theory.* 2022. № 25(1). P. 136-154.
18. *Arias-Maldonado M.* Blooming landscapes? The paradox of utopian thinking in the Anthropocene // *Environmental Politics.* 2020. №29(6). P. 1024-1041.
19. *Bostrom, N.* A history of transhumanist thought // *Journal of evolution and technology.* 2005. №4(1). Режим доступа: <https://nickbostrom.com/papers/history.pdf> (дата обращения: 21.06.2023).
20. *Bostrom, N.* Transhumanist declaration / *N. Bostrom, D. Baily, A. Sandberg, G. Alves, M. More, H. Wagner, ... & S. Spaulding.* 2009. Режим доступа: https://uutampa.org/uuhumanist/shaagdata/history/08xxxx_transhumanist.pdf (дата обращения: 21.06.2023).
21. *Davies J.* The birth of the Anthropocene. – Berkeley: University of California Press, 2016.
22. *Eden A. H.* Singularity Hypotheses: An Overview: Introduction / *A. H. Eden, E. Steinhart, D. Pearce, J. H. Moor* // *Singularity Hypotheses: A Scientific and Philosophical Assessment.* Singularity Hypotheses. A scientific and philosophical assessment. 2013. P. 1-12.

23. Jones B. *Secular Apocalyptic Thought // Apocalypse without God: Apocalyptic Thought, Ideal Politics, and the Limits of Utopian Hope.* – Cambridge University Press, 2022. – P. 19-58.

SOURCES

1. Avtorizirovannoe interv'y u s art-gruppoj "Kuda begut sobaki". [Authorized interview with the art group "Where dogs run"]. 21 Jan. 2023. *Archive of Anna Suvorova.* (in Russian)
2. Avtorizirovannoe interv'y u s Peter Belyi. [Authorized interview with Peter Belyi]. 8 Jan. 2023. *Archive of Anna Suvorova.* (in Russian)
3. Avtorizirovannoe interv'y u s Peter Belyi. [Authorized interview with Peter Belyi]. 20 Dec. 2023. *Archive of Anna Suvorova.* (in Russian)
4. Kawarga. Available at: <http://www.kawarga.ru/> (accessed: 15.06.2023).
5. Kuda begut sobaki [Where dogs run]. Available at: <https://wheredogsrun.art/> (accessed: 28.04.2024). (in Russian)
6. Peter Belyi. Available at: <https://www.peterbelyi.com/> (accessed: 28.04.2024). (in Russian)
7. Toksikoz antropocentrizma. Substanciya i telo. [Toxicosis of anthropocentrism. Substance and body]. Ferenczy Museum Centrum, Szentendre, Hungary. 25 May – 15 September 2019. Available at: <http://kawarga.tilda.ws/antro> (accessed: 12.06.2023). (in Russian)

REFERENCES

1. Apok. *Konec sveta kazhdyj den'* [The end of the world every day]. April 28 - June 12, 2022. Triumph Gallery. Available at: https://www.triumph.gallery/media/catalogs/apoc_end_of_the_1655492589.085781.pdf (accessed: 18.07.2024). (in Russian)
2. Arias-Maldonado M. "Reformulating emancipation in the Anthropocene: From didactic apocalypse to planetary subjectivities?" *European Journal of Social Theory.* 2022, no 25(1). P. 136-154.
3. Arias-Maldonado M. "Blooming landscapes? The paradox of utopian thinking in the Anthropocene." *Environmental Politics.* 2020, no 29(6). P. 1024-1041.
4. Bostrom N. "A history of transhumanist thought." *Journal of evolution and technology.* 2005, no 4(1). Available at: <https://nickbostrom.com/papers/history.pdf> (accessed: 21.06.2023).
5. Bostrom N. Transhumanist declaration. Spaulding. 2009. Available at: https://uutampa.org/uuhumanist/shaagdata/history/08xxxx_transhumanist.pdf (accessed: 21.06.2023).
6. Brajdotti R. *Postchelovek* [Posthuman]. Moscow, Gaidar Institute Press, 2021. (in Russian)
7. Chakrabarti D. *Ob antropocene* [About the Anthropocene]. Moscow, V-A-G press, 2020. (in Russian)
8. Davies J. *The birth of the Anthropocene.* Berkeley, University of California Press, 2016.
9. Eden A.H., Steinhart E., Pearce D., Moor J.H. "Singularity Hypotheses: An Overview: Introduction." *Singularity Hypotheses: A Scientific and Philosophical Assessment. Singularity Hypotheses. A scientific and philosophical assessment.* 2013. P. 1-12.
10. Fedorova M.V. "Hajp-eskhatologiya ili «igra v COVID-19»: izmenenie religioznogo soznaniya v epohu global'nogo krizisa" [Hype-eschatology or the "COVID-19 game": transformation of religious conscience]. *Filosofskaja mysl'* [Philosophical Thought]. 2021, no 1. P. 40-55. (in Russian)
11. Ferrando F. "Feminist genealogy of posthuman aesthetics in the visual arts" [Feministskaya genealogiya estetiki postchelovecheskogo v vizual'nyh iskusstvah]. *Logos.* 2022, vol. 32, no 1. P. 123-166. (in Russian)
12. Granin R.S. *Eschatologicheskie issledovaniya v Rossii XXI v.: Analit. obzor* [Eschatological studies in Russia KsAHI v.: Analytical review]. RAS. INION. Center for Humanitarian Scientific and Information Research. Department of Philosophy. Ed. G.V. Khlebnikov. Moscow, INION, 2017. (in Russian)
13. Haraway D. *Manifest kiborgov: Nauka, tekhnologiya i socialisticheskij feminizm 1980-h* [The Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980s]. Moscow, Ad Marginem, 2017. (in Russian)
14. Haraway D. *Ostavayas' so smutoj. Zavodit' sorodichej v htulucene* [Staying with the Troubles. Making relatives in the Chthulucene]. Perm, Gile Press, 2020. (in Russian)
15. Jones B. "Secular Apocalyptic Thought." *Apocalypse without God: Apocalyptic Thought, Ideal Politics, and the Limits of Utopian Hope.* Cambridge University Press, 2022. P. 19-58.
16. Kirsanova A.V. "Fil'my eskhatologicheskogo katastrofizma kak kul'turnye artefakty svoego vremeni: rassmotrenie v istoricheskoy dinamike" [Films of eschatological catastrophism as cultural artifacts of their time: consideration in historical dynamics]. *Articult.* 2022, no. 3(47). P. 67-86. (in Russian)
17. Krylova M.N. "Sovremennyy otechestvennyj zombi-apokalipsis: shtrihi k portretu novogo literaturnogo zhanra" [Modern domestic zombie apocalypse: touches to the portrait of a new literary genre]. *Philology & Human.* 2018, no. 2. P. 65-75. (in Russian)
18. Magun A. "Postmodernistskij Apokalipsis Viktora Pelevina" [Postmodern Apocalypse by Victor Pelevin]. *Stasis.* 2017, vol. 5, no. 1. P. 104-122. (in Russian)
19. Martyanova E.G. "Specifika sovremennyh issledovanij po eskhatologii v gumanitarnyh naukah" [Specifics of modern research on eschatology in the humanities]. *All-Russian scientific and practical conference* [All-Russian Scientific and Practical Conference] (Kaluga, Russian Federation, December 13, 2021). Ufa, Aeterna, 2021. P. 126-127. (in Russian)
20. Mednikova A.A. "Postapokaliptichnost' ekologicheskogo diskursa v sovremennoj filosofii" [Post-apocalyptic nature of environmental discourse in modern philosophy]. *Philosophy of Economy.* 2023, no 2 (146). P. 150-171. (in Russian)
21. Meillassoux K. *Posle konechnosti: Esse o neobhodimosti kontingentnosti* [After finitude: An essay on the necessity of contingency]. Ekaterinburg, Moscow, Armchair Scientist Press, 2017. (in Russian)
22. Podorozha B.V. "Peripetii simpozisa: razmyshleniya ob odnom ponyatii iz knigi D. Haraway «Ostavayas' so smutoj. Zavodit' sorodichej v htulucene»" [The vicissitudes of symposium: reflections on one concept from the book by D. Haraway "Staying with the Troubles. Making relatives in the Chthulucene"]. *Electronic philosophical journal. Vox.* 2021, no 35 (Dec. 2021). P. 151-162. (in Russian)
23. Yakimovich A. "Pochemu s iskusstvom luchshe, chem bez nego? Neskol'ko prostyh istin ob istorii, sovremennosti i tvorchestve" [Why is it better with art than without it? A few simple truths about history, modernity and creativity]. *Sobranie* [Meeting]. 2022, December, 18. P. 4-20. (in Russian)

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.037.3
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-34-43

Анна Михайловна Спиридонова
Anna Michailovna Spiridonova
старший преподаватель,
senior lecturer,
Университет ИТМО (Санкт-Петербург, Россия)
ITMO University (Saint Petersburg, Russia)
spiranna@list.ru

**ЛУЧИЗМ В ТЕАТРЕ:
КОНЦЕПЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО СВЕТА М. ЛАРИОНОВА**
**LUCHISM IN THE THEATER:
CONCEPT OF STAGE LIGHT OF M. LARIONOV**

Предмет исследования – концепция сценического света («световое пространство») М. Ларионова, изложенная им в тексте «О лучизме в театре». Цель исследования – проанализировать концепцию и выявить ее основные элементы. В статье рассматривается видение сценического света М. Ларионова, незначительное для истории театра, но являющееся важным для истории изобразительного искусства, так как в концепции «светового пространства» прослеживается развитие лучизма вне живописи. В статье анализируются пять элементов сценографии, в которых реализовалась особая световая концепция театра лучизма: живописные задники, специальная конструкция, созданная для организации движения света, особое «пространство» актера (маска, грим, костюм), подвижные элементы декорации, разделение сцены на зоны. В работе определяется соответствие заявленных в текстах положений сценической практике М. Ларионова и Н. Гончаровой, рассматриваются как осуществленные, так и нереализованные, сохранившиеся в виде документов, спектакли. В статье проводится сравнение сценографических практик лучизма и конструктивизма. Научная новизна работы заключается в выявлении концепции «светового пространства» М. Ларионова и в расширении представлений о пластическом лучизме М. Ларионова.

Ключевые слова: лучизм, искусство сценографии, пластический лучизм, конструктивизм, театральное освещение, «Русские сезоны»

Для цитирования: Спиридонова А.М. Лучизм в театре: концепция сценического света М. Ларионова // Артикульт. 2024. №3(55). С. 34-43. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-34-43

The subject of the research is the concept of stage light (“light space”) by M. Larionov, described in the text “On Luchism in the theater”. The goal of the research is revealing of the concept of stage light. The article represents M. Larionov’s vision of the problem of stage light, insignificant for the history of the theater, but important for the history of fine arts, since the concept of “light space” traces the development of luchism outside of painting. The article analyses five elements of the theatrical light of luchism, reveals a complex light “score” in the projects of M. Larionov and N. Goncharova. The work determines the compliance of the provisions stated in the texts with the scenic practice of artists. Both realized and unrealized performances preserved in the form of documents are considered. The article compares the scenographic practices of Luchism and Constructivism. Scientific innovation of the research: the concept of “light space” is represented for the first time, the light scenography of M. Larionov’s theatrical productions is proposed to be considered as one of the stages of luchism, namely plastic luchism.

Keywords: luchism, art of scenography, plastic luchism, constructivism, theatrical lighting, “Russian seasons”

For citation: Spiridonova A.M. “Luchism in the Theater: Concept of Stage Light of M. Larionov.” *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 34-43. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-34-43

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что концепция построения светового пространства в театре, которую развивал Михаил Ларионов, и ее воплощение на сцене недостаточно хорошо изучены. Некоторые аспекты этой темы раскрыты в исследованиях Г. Поспелова [Поспелов, 2001], [Поспелов, Илюхина, 2005], Е. Илюхиной [Илюхина, 2015], А. Иньшакова [Иньшаков, 2017], В. Джорджа [George, 1966] и А. Партона [Parton, 1993], однако целостного анализа световой «партитуры» М. Ларионова не проводилось. В статье [Spiridonova, 2016] нами уже были описаны основные элементы концепции светового пространства художника, в данной работе мы предлагаем провести дальнейший анализ концепции и очертить ее связи с теоретическими обоснованиями, изложенными Ларионовым в тексте «О лучизме в театре».

Для достижения поставленной цели исследования (анализа концепции и выявления ее основ-

ных элементов) необходимо решить следующие задачи:

- проанализировать текст «О лучизме в театре»;
- выявить понятие «световое пространство»;
- связать театральные сценографические работы М. Ларионова с живописным периодом его творчества;
- определить место сценографии Ларионова как внутри искусства художника, так и в отношении конструктивизма;
- определить и охарактеризовать основные элементы «светового пространства»: живописные задники, специальная конструкция, созданная для организации движения света, особое «пространство» актера (маска, грим, костюм), подвижные элементы декорации, разделение сцены на две-три зоны.

Материалом для исследования послужил ряд текстов М. Ларионова, посвященных театру и театральному освещению, в особенности черновой текст «О лучизме в театре», который хранится в рукописном отделе Третьяковской галереи.

Обсуждение и результаты

Михаил Ларионов был тесно связан с театром на протяжении долгих лет. Известно, что сильное впечатление на него произвели спектакли Г. Крэга в Москве [Поспелов, Илюхина, 2005, с. 178], в которых освещение играло важную художественно-выразительную роль. В 1910-е гг., став заметными деятелями авангардного художественного движения, М. Ларионов и Н. Гончарова много работали для театра. В 1911–1912 годах М. Ларионов выступил с новой живописной системой лучизма и стал одним из первых абстракционистов. М. Ларионов развивал лучизм с 1912 до 1914 года, в течение которых прошел путь от фигуративных образов, искаженных лучистскими приемами, до абстракций, полностью построенных на изображении движения световых лучей. Помимо жанровой разновидности лучистских работ, в них также прослеживаются видовые отличия. Искусствоведы выделяют помимо станкового лучизма, также пневмолучизм и кинетический [Поспелов, 2001, Михаил Ларионов, 2018]. В тексте «О лучизме в театре» М. Ларионов ссылаясь на лекцию «Рейонизм живописный и пластический» [Ларионов. О лучизме в театре, с. 101], якобы прочитанную в Москве в 1911 году, однако такой лекции не проводилось. Важно то, что ретроспективно Ларионов разделял свои лучистские работы на живописные и пластические. Его пластические эксперименты разнообразны, он применял разные фактуры и объемы, выходя за рамки традиционной картины. В 1913 г. художник начал экспериментировать с красочной поверхностью картин, в серии «Пляжи» некоторые работы имели сложную фактуру, состоящую из прессованной бумаги и объемного красочного слоя. В ряде работ 1915 г. он использовал всевозможные материалы, по-разному отражающие свет. Он создавал произведения на дереве и картоне, работал с фарфоровыми и керамическими осколками, разноцветной фактурной бумагой, золотой фольгой, газетами. С. Романович сравнивал некоторые работы «с оперением птиц или расцветками бабочек, а также с самыми живописными и яркими из мозаик» [Романович, 1995, с. 112]. Таким образом, художественное осмысление света привело художника к материализации света не только на плоскости при помощи цвета, но и в объеме, что выражается в создании особой живописной поверхности, отражающей и преломляющей свет. На выставке 1915 года был показан объект М. Ларионова, как и многие другие пластические работы, не дошедший до наших дней. По воспоминаниям С. Романовича, он был создан «из лучинок и палок, с прикрепленными к ним веревками и мочалом. Его можно было сравнить со змеем, которые делают и запускают мальчики <...>, с какой-то деревенской фигурой на масленице, с огородным пугалом или с каким-то древним фетишем. Могли возникнуть аналогии с древним музыкальным инструментом, где веревки имели вид струн», причем «развешиваемые длинные ленты придавали ... фигуре богатый и украшенный вид» [Романович, 1995, с. 112]. В этом объекте художник перешел от работы с поверхностью к объемам и пространству, усложнив игру света.

Короткая история лучизма была прервана. В 1915 году М. Ларионов и Н. Гончарова отправились в Европу, где активно включились в работу над спектаклями «Русских сезонов». Во время француз-

A.M. Spiridonova *Luchism in the Theater:
Concept of Stage Light of M. Larionov*

ского периода М. Ларионов принял самое деятельное участие в постановках спектаклей С. Дягилева, много размышлял и писал о театре, работал над декорациями, костюмами, а также выступил в неожиданной для себя роли хореографа. В поздние годы он исследовал историю балета [История «Русского балета»..., 2009]. Здесь возникает вопрос, почему самый «светлый» и «лучистый» художник русского авангарда не увлекся сценическим освещением и не погрузился во все его детали? И почему, зная и положительно отзываясь [Ларионов. Новое искусство и русский балет, 2001, с. 347] об экспериментальном балете Дж. Баллы «Фейерверк» 1917 г., основанном на попеременном включении и освещении разноцветных объемов, он не создал ничего подобного? Сходный вопрос ставился британским исследователем русского авангарда А. Партоном в его работе, посвященной искусству М. Ларионова [Parton, 1993, с. 143]. А. Партон пришел к выводу, что приемы лучизма в театре нашли воплощение в спектакле «Победа над солнцем» с его динамическим светом [Parton, 1993, с. 143], но, мы полагаем, что это не совсем верное утверждение. Во-первых, потому что М. Ларионов не принимал участия в создании оперы, когда спектакль готовился, он занимался разработкой своего проекта футуристического театра [Мнемозина, 1996, с. 7-13]. Во-вторых, мы считаем, что в «Победе над солнцем» свет решен в кубофутуристической эстетике, направленной на выявление одновременно движения и объема, а не в лучистой (здесь мы разводим кубофутуризм и лучизм, понимая под лучизмом подход, сконцентрированный на природе света, «тихий», по выражению Е. Бобринской [Бобринская, 2000, с. 34]). Ответ на вопрос о включении в театральные проекты искусственного света и в целом понимания роли света в театре находится в текстах М. Ларионова.

Среди документов Михаила Ларионова, которые сейчас хранятся в отделе рукописей Третьяковской галереи, имеется небольшой текст [Заметки Ларионова М.Ф. о лучизме]. Текст является черновым. Он был написан по-русски карандашом на 10 страницах, впоследствии был перепечатан на русском и французском. При жизни художника текст не издавался, он даже не был назван, в отделе рукописей он хранится как «Заметки М.Ф. Ларионова о лучизме». Текст был опубликован А.Г. Лукиной в 2001 г. в издании «Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов: Исследования и публикации. М.: Наука», очевидно, тогда он и получил название «О лучизме в театре». Из него мы узнаем об идеях художника, а также о некоторых важных театральные проекты М. Ларионова и Н. Гончаровой, которые остались нереализованными. Сотрудники галереи его датировали приблизительно периодом 1918-1920 гг. Данная датировка подтверждается теми примерами, которые приводит художник. Он ограничивается упоминанием проектов и постановок 1912-1914 гг., а в списке литературы указывает также брошюру 1917 г. Если учесть, что после 1917 года он работал преимущественно в театре, то в более позднем тексте он бы представил разнообразные и поздние примеры. Поэтому датировка сотрудников Третьяковской галереи является обоснованной.

В рассматриваемом тексте М. Ларионов развивает принципы лучистского освещения в театре, используя формулировку «организованное световое пространство» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 99]. Под световым пространством художник понимает свет, сконструированный в порядке и логике, отличной от бытового и природного. Художник размышляет: «Важно, чтобы свет был организован, и применение различных для этого методов и приемов называется лучизмом» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 99]. М. Ларионов поясняет, что он не имеет в виду достижение светом эффекта быстрой перемены декорации, передачу природных эффектов освещения, таких как рассвет, молния, лунная ночь, при этом он не говорит о специальных эффектах освещения, которых достигала Л. Фуллер в своих проектах. Отметим, что, если в манифестах лучизма 1912-1913 гг. Ларионов говорил о создании «пространственных форм», которые возникают при пересечении лучей, отраженных от различных предметов, [Ослиный хвост и мишень, 1913, с. 13], то в тексте «О лучизме в театре» от «пространственных форм» художник перешел к «организованному световому пространству».

Из текста ясно, что свет в театральной концепции Ларионова выступает как материал, способный организовывать и создавать пространство, наподобие красок в живописи: «Дело идет о декорации, выдуманной артистом, написанной или устроенной светом, но так, чтобы лучи были конструктивно построены» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 99]. Далее он поясняет, что значит конструктивно

построенные лучи: «Это может быть холст крашенный, дерево. Вся постройка сделана из одного цвета, дерева, из проволоки, бетона, стекла и т. д. Имеется ввиду построение самих форм луча, якобы стиль лучей, использованных таким образом, как, например, готика использовала удлиненные формы, растущие кверху, рококо – формы извилистые раковины и растений и т.д.» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 99] (текст приведен в оригинальной орфографии). Такой подход выявляет связь его экспериментов по материализации света в живописи: «Здесь дело идет не о свойствах света, а о его форме и нахождению ему формы – не тех, какие мы знаем в природе, но новых, по законам, допускаемым светом, но которых мы не имеем в чистом виде в природе» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 99].

Он противопоставляет свой подход цветному, окрашенному свету и предлагает некую «конструкцию», выстроенную светом. М. Ларионов говорит не столько об освещении как таковом, сколько о конструктивном построении светового пространства, о создании формы света посредством физического материального носителя. Поэтому он поясняет свою мысль, приводя в пример формы готики и рококо. Прослеживается важная идея: свету нужен носитель. В живописи лучизма это был цвет или объемная фактура живописного слоя. В условиях сцены для воплощения лучизма необходимы поверхности фактур и материалов разной степени светоотражения.

Есть и другая причина, по которой М. Ларионов разграничивал лучистский свет от эффектного цветного света. В другом тексте 1930-х годов он противопоставил свой подход экспериментам Л. Фуллер и настаивал на использовании обыкновенного белого света в театре: «Художника, который, сообразно с движением, создает костюм и фон и связывает движение с костюмом и костюм с фоном, достигая все цветом и формой при самом обыкновенном белом свете, в том случае, если свет сам по себе не играет роли, так как его задача вообще – определенно осветить то, что создано художником и актером, или природой и актером, если театр среди природы» [Ларионов. Новое искусство и русский балет, 2001, с. 113]. Таким образом, он говорил о природной объективности в театре. И здесь необходимо вспомнить о научной подоплеке лучизма. В живописи лучизма М. Ларионов опирался на физическое понимание движения света, выявляя оптическую сущность видимого мира, который явлен нам посредством отражения и преломления света. В рассматриваемом тексте художник многократно говорит о необходимости создания некой формы для движения света: «Главное отличие от того, что делалось в этом направлении, это то, что все делалось в области окраски света. Тут же дело в форме...» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 100].

Идея развития лучизма в разных работах заграничного периода рассматривалась и искусствоведом Г. Поспеловым. Анализируя театральный период творчества М. Ларионова, Г. Поспелов применял изобретенный им термин «кинетический лучизм» [Поспелов, 2008, с. 28], ассоциируя его с работой художника над хореографией танца и его участием в постановке балетов в качестве балетмейстера. Исследователь говорил именно о балете, в самих па выявляя примеры кинетического лучизма, и сравнивал схематические зарисовки танцевальных па с произведениями лучизма. Эти схематичные зарисовки выявляют конструкцию танца в «терминах» лучистского построения. Мы согласимся с такой трактовкой, однако отметим, что эта формулировка справедлива и для сценографии художника. Также в сценографии М. Ларионова можно обнаружить развитие последнего этапа лучизма – пластического лучизма (по классификации художника). Мы полагаем, что элементы сценографии, рассмотренные в рамках размышлений Ларионова в статье «О лучизме в театре», являются продолжением пластического лучизма в театральном пространстве. К этому этапу можно отнести работу М. Ларионова с костюмами, с подвижными плоскостями, предназначенными для организации пространства и световой партитуры. Таким образом, мы предлагаем весь комплекс театральной сценографии Ларионова рассматривать как пластический лучизм.

Также важно проанализировать отношение М. Ларионова к конструктивизму, которое исследовал А. Иньшаков в статье «Ларионов в Париже: лучист после конструктивизма. Заметки к истории французского периода творчества художника» [Иньшаков, 2017, с. 108-139]. По словам А. Иньшакова, «Конструктивизм представлялся художнику вполне подходящим средством для выполнения задачи обновления и осовременивания лучизма» [Иньшаков, 2017, с. 122]. Исследователь полагает,

A.M. Spiridonova *Luchism in the Theater:
Concept of Stage Light of M. Larionov*

что Ларионов видел в лучизме открытую универсальную систему, способную развиваться во взаимодействии с другими творческими методами, в частности, с конструктивизмом. Последний, по мнению исследователя, был во многом предопределен творческими поисками Ларионова. Искусствовед рассматривает лучизм как предшественника конструктивизма, а творческие поиски М. Ларионова как предопределившие и подготовившие конструктивизм. В качестве примера исследователь приводит эскизы костюмов 1915 года для спектакля «Естественные истории» на музыку М. Равеля [Иньшаков, 2017, с. 123]. Он отмечает их жесткость и функциональность форм. Мы же предлагаем рассмотреть некоторые театральные работы М. Ларионова как развитие лучизма в сторону конструктивизма. Таким образом, текст «О лучизме в театре» дает почву для анализа сценографии М. Ларионова как пластического лучизма, который развивался во времени, и, с одной стороны, предвосхитил конструктивизм, а, с другой стороны, вобрал и использовал его приемы.

Как же «световое пространство» может быть создано на сцене? Каким способом будет выстроена форма света? Какие элементы станут платформой для световой симфонии? В рассматриваемом тексте М. Ларионова можно выделить пять аспектов лучизма в театре: 1. живописные задники; 2. специальная конструкция, созданная для организации движения света; 3. особое пространство актера (маска, грим, костюм); 4. подвижные элементы декорации; 5. разделение сцены на несколько пространств.

Живописные задники. Из фразы «Дело идет о декорации, выдуманной артистом, написанной или устроенной светом» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 99] очевидно, что художник разводит декорации на живописные, созданные художником, и световые. Одним из примеров *живописного лучизма в декорационном искусстве* является эскиз декорации «Город на берегу моря» (возможно, для спектакля «Царь Салтан»). Лучизм здесь выступает в своем самом непосредственном выражении, так как на заднике изображено Солнце с лучами. Другим примером использования живописных приемов лучизма является «Сказочное озеро» [Михаил Ларионов, 2018, с. 233] – эскиз декорации к хореографической миниатюре «Царевна Лебедь» (1918 г.). Декорация напоминает картину Ларионова «Стекло» (1911 г.), где цветные пересекающиеся линии создают мерцающее пространство. Не менее наглядным примером ларионовского сценографического творчества служит занавес для балета «Шут», выполненный как кубистическая композиция из фрагментов образов, в разных частях которой присутствуют перекрестные линии, словно заимствованные из лучистых полотен художника. Живописные декорации, изображающие свет с разной степенью условности и оставляющие свет в пределах плоскости, создают лишь иллюзию распределения света в пространстве, не создавая настоящего светового пространства.

Обратимся теперь к неживописным методам создания световой сценографии, которое заключается в распределении света по различным элементам сцены.

Важным аспектом театрального освещения М. Ларионов считал *организацию пространства актера*. Художник выделяет обособленное «пространство актера», сформированное при помощи грима, маски, костюма.

В неосуществленном спектакле «Футуристического театра» 1913 года планировалось разработать сложный грим, представляющий особенности сцены и место действия: «На лицах артистов вместо грима рисуются на лице лучистые построения в зависимости от роли, например прачка – желтое и оранжевое, черное прозрачное кружево и метки белья. Франт – красное, голубое, части прозрачного стекла бокалов, лепестки цветов, афиши театра, бюллетени бегов и т. д.» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 101]. Работая с лицом как с холстом, художник изображал на нем свет. Находящиеся в движении актеры с лучистским гримом перекликались с задниками и декорациями, создавали эффект развития декорации в пространстве.

Другой подход к созданию пространства актера применялся в проекте Н. Гончаровой. Декорации спектакля представляли собой комбинацию города и леса, а для актера делались «световые построения»: «на лице его маска из цветной проволоки и слюды разной окраски с небольшими рупорами по сторонам, позволяющими при поворачивании головы в одну и другую сторону разно звучать его голосу. Причем его тело в темноте могло светиться (фосфор, сделанный рисунок на костюме) в желаемой форме и при свете менять свою окраску благодаря различным пластинкам, прозрачным и окра-

шенным, вставленным в фонарь (как это обычно делается в театре)» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 100]. Таким образом, весь костюм актера представлял собой определенный объем, созданный в том числе для работы со светом: для его отражения, преломления и усиления.

Данный подход разрабатывался не только в теории, но и воплотился в реальных театральные проектах. Для некоторых спектаклей Н. Гончаровой создавались объемные костюмы. Исследовательница искусства Н. Гончаровой и М. Ларионова Е. А. Илюхина назвала их «костюмами-скульптурами», «костюмами-конструкциями» и отметила связь с образованием Натальи Гончаровой в Училище живописи, ваяния и зодчества, где она обучалась искусству скульптуры [Илюхина, 2015, с. 68–69]. Объемные одеяния к балету «Садко» 1916 года для «Кораллов», «Медуз», «Водорослей» действительно напоминали скульптуры и представляли собой сложные поверхности для организации движения света (хранятся в собрании Музея танца в Стокгольме).

Объемные костюмы создавал и М. Ларионов для балетов «Полуночное солнце» (1915) и «Шут» (1921). Для постановки «Полуночное солнце» (1915) были разработаны головные уборы. Одежда и кокошники включали золотистые и серебристые элементы, отражающие свет. Это видно на эскизах, в которых Ларионов применял фольгу и алюминиевый карандаш [Михаил Ларионов, 2018, с. 225]. Актеры в ярких одеяниях выделялись на фоне темно-синего задника с золотыми элементами. Для балета «Шут» также были созданы объемные костюмы с использованием каркаса, они состояли из разноцветных плоскостей, а на лицах предполагались маски (на эскизе костюма Шута изображена маска [Михаил Ларионов, 2018, с. 236], однако на фотографиях сцены из балета ее нет [Михаил Ларионов, 2018, фото 23]). В «Шуте» также применялся яркий грим, который отдаленно можно сравнить с лучистским макияжем московского периода. Таким образом, сам актер представлял собою «световое построение» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 100] для движения света, некую конструкцию, организующую свет. Итак, в выстраивании пространства артиста, художник закладывает разнообразные подходы к свету: от изображенных лучистских элементов на лицах до создания сложных объемов с применением светоотражающих материалов, что превращало актера в передвигающийся элемент светового пространства.

М. Ларионов предлагал использовать *подвижные элементы*: «в декорации лучистые построения могут вращаться и менять свои точки пересечения, если это производить во время действия, то вместе со светом это может усиливать и понижать впечатление того или другого момента драматической игры, балетного движения или звука. Главное отличие от того, что делалось в этом направлении, это то, что все делалось в области окраски света. Тут же дело в форме...» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 100].

В 1915 году М. Ларионов реализовал эту идею: в верхней части декорации балета «Полуночное солнце» должны были вращаться восемь красных солнц [Поспелов, Илюхина, 2005, с. 195]. Также изображения солнца украшали рукава актеров. Сценический задник, изображавший лес, был обогащен динамическими элементами – колыхавшимися лиловыми цветами. В балете «Шут» приводилась в движение сама декорация: «открывались и закрывались двери, уезжала печь, раскатывался половик, покрывавший сцену, – декорация не просто двигалась, она строилась на глазах у зрителей...» [Ларионов, Гончарова, 1999, с. 17]. В «Русских сказках» избушка Бабы Яги, исполнявшая функцию сценического задника, оживала и принималась танцевать. Таким образом, различные элементы декорации соединялись в сложное пространство, подвижное и вибрирующее, все элементы которого преломляют и отражают свет.

Перейдем к созданию на сцене специальной конструкции для организации движения света. В тексте «О лучизме в театре» М. Ларионов описал проект, который в 1912 году разрабатывала Н. Гончарова для музыкальной поэмы «Прометей» А. Н. Скрябина: «Нити – на сцене (каждая в диаметре не менее сантиметра), окрашенные в необходимые цвета, пересекающие одна другую плоскостями, находящимися на разных планах. Так же сюда входили проволоки медные (разных цветов меди) и алюминиевые, железные и несколько плоскостей лакированных и матовых, отражающих и поглощающих свет» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 100]. Пространство было организовано нитями и проволокой, создающими конструкцию, по которой двигался свет. Выявляя движение света и направляя лучи, художники выстраивали «лучистую» сценографию. В этих строках можно проследить описа-

A.M. Spiridonova *Luchism in the Theater:
Concept of Stage Light of M. Larionov*

ние лучистских полотен. М. Ларионов фактически объясняет свои картины, в которых пересекаются линии разных цветов (включая черный, синий, коричневый) на разных планах, за счет чего создается эффект глубины. Можно предположить, что, работая над лучистскими картинами, художник представлял конструкцию, напоминающую сценографию «Прометея», созданную из цветных проволок разных видов металлов, лакированных и матовых плоскостей.

Возможно, подобная сложносочиненная организация световой партитуры спектакля предлагалась М. Ларионовым С. Дягилеву в самом начале их сотрудничества. Художник высказал идею использовать «декорации строенные», когда только присоединился к труппе в 1915 г., но эти идеи были отвергнуты С. Дягилевым из-за сложности транспортировки [М. Ларионов, Н. Гончарова, 1999, с. 115]. Пройдет много лет, и М. Ларионов отчасти реализует эту идею в декорациях балетов «Лис» и «На Борисфене», где были использованы различные материалы. В декорациях балета «Лис» (1929) М. Ларионов создал сценографию, состоящую из жалюзи, канатов, помоста. Эти предметы по-разному отражали и поглощали свет, являясь не только сценическим помостом для актеров, но и платформой для организации светового пространства.

В своих воспоминаниях Н. Гончарова рассказывала про подготовку к балету «На Борисфене» 1932 года. Ларионов предлагал максимально использовать театральные эффекты: «освещение, перемена декораций, с полетами, с луной, восходящей в зале, с прожекторами на сцене и в зале, с разными глубинами и высотами сцены, с мостом, переброшенным со сцены через оркестр в зрительный зал, с соединением гротескных моментов с лирическими, с песчаной насыпью и железной дорогой» [М. Ларионов, Н. Гончарова, 1999, с. 105]. Все эти идеи остались на бумаге. На их реализацию не было выделено средств, поэтому М. Ларионов ограничился более скромными решениями. Декорации художник не писал на холсте, а создавал из разных материалов: из металлической сетки, некрашеного дерева, просмоленной бумаги, слюды, крашеного и некрашеного холста. Н. Гончарова описала сложный и длительный процесс работы над сценографией: «Работа шла медленно, материалы находились, внимательно рассматривались и часто отвергались ввиду их тяжести, очень большой дороговизны, неприменимости в больших кусках, несовместимости с другими материалами или их нередкости для сцены. Так, он вовсе не брал клеенки, золотой бумаги, блессток. Некрашеное дерево, серый холст, металлическую проволоку, оберточную бумагу, напротив, он применял в большом количестве. <...> Ларионов радовался каждому вновь найденному материалу, с увлечением прилаживал и клеил» [М. Ларионов, Н. Гончарова, 1999, с. 106]. Такой кропотливый процесс работы над макетом напоминает создание объекта пластического искусства, один из которых был представлен на выставке 1915 г. и описан Романовичем. В результате далеко не все идеи художника реализовались. Фотографии балета «На Борисфене» демонстрируют предельно простую сценографию, в которой очень деликатно при помощи дерева, различных тросов и других материалов выстроены элементы сцены, а значит, и сделана попытка создания светового пространства.

В данном случае вновь обнаруживаются точки соприкосновения лучизма и конструктивизма. Последний, так серьезно представленный в театральном декорационном искусстве, не мог не повлиять на М. Ларионова. При этом важно отметить не только внешнее влияние конструктивизма, но и внутреннюю логику развития лучизма, пришедшего к работе с различными материалами и к внешней простоте. Осознавая, что конструктивизм повлиял на новый язык М. Ларионова, мы все же рассматриваем эти проекты как продолжение и развитие идей лучизма. Насыщение сценографии разными материалами мы назвали не конструктивистским элементом, а приемом, призванным организовать «форму» света для выявления движения света и выражения на новом уровне идей лучизма.

К последнему аспекту создания светового пространства можно отнести *разделение сцены на несколько пространств*. В тексте «О лучизме в театре» М. Ларионов ссылается на проект спектакля, который он разрабатывал, но не реализовал в 1913 году в рамках проекта футуристического театра [Мнемозина, 1996]. В разрозненных публикациях 1913 года Ларионов активно делился смелыми идеями по организации театрального пространства. Возвращаясь к идеям футуристического театра в тексте «О лучизме в театре», художник не упоминал радикальные идеи, а ограничился более простыми

положениями. Он описал желание демонстрировать одновременно три условных пространства. Сцены планировалось отделить друг от друга: прачечную от улицы – голубой шелковой сеткой, улицу от комнаты – алюминиевой решеткой, сделанной из тонких прутьев. Свет предлагалось организовать так: «Освещать можно все сразу, гасить первые две декорации и оставлять в свету последнюю и обратно». Попеременное и одновременное освещение пространств могло создать эффект коллажа и кинематографического монтажа. Это коллажное понимание пространства, почерпнутое из живописи 1910-х годов, могло создать необычное зрелище на сцене, где свет выделял значимое и погружал во тьму второстепенное, то включая, то выключая части. В данном проекте мы видим предвосхищение сложных сценических приемов, которые применяли режиссёры в 1920-х годах, например, Э. Пискатор в спектакле «Гоп-ля, мы живем!» в 1927 г. в Берлине или в постановке А.Я. Таирова «Патетическая соната» 1931 года (реконструкция данного спектакля с демонстрацией освещения была показана в 4-м фильме сериала «Раневская»).

В этом примере мы видим создание сложного светового пространства при помощи выстраивания сценического света. Итак, только в последнем пункте подразумевался достаточно сложный сценический свет, который при этом М. Ларионов не реализовывал на практике. Таким образом, Ларионов не видел развития лучизма в технологическом ключе. Художник не перешел в технологическую стадию, продолжая в театре более камерные эксперименты, перенося на сцену опыт работы в изобразительных видах искусства.

Важно обратиться к другому позднему тексту художника, который он написал приблизительно в 1936 году как черновик письма американскому искусствоведу, директору музея современного искусства в Нью-Йорке А. Барру [Ларионов. Лучизм, 2001]. В письме Барру Ларионов стремился встроить лучизм в историю современного искусства и одновременно вписать его в развитие технологий. В этом письме он говорит, что в лучизме свет понимается как материальное начало, а также «всякого рода излучаемость вообще: радио, инфракрасные, ультрафиолетовые и т.д. и формы, которые в бесконечном изменении и совместном проникании одной в другую могут оправдать и позволить художнику всякую форму, не имеющую никакого значения» [Ларионов. Лучизм, 2001, с. 97]. Эта фраза объясняет поиски Ларионова позднего этапа лучизма и то, почему он не занимался сценическим светом в театре. Поиски привели его к осознанию универсальности метода, который он предложил в лучизме. Он видел лучизм везде, в том числе в новых технологических видах освещения, и пришел к универсальности своей системы уже с учетом современных технологий. Он ставил лучизм выше технологий, понимая, что весь свет новых источников он уже изобразил на своих полотнах, а на сцене создал возможности для его пространственного воплощения. Лучизм в версии 1930-х годов распространился на излучения всех видов.

Итак, мы рассмотрели лучизм за пределами живописи. В проектах театральных постановок М. Ларионова и Н. Гончаровой мы обнаружили следы лучизма. Художника не интересовал собственно свет фонарей и прожекторов. Он рассматривал свет как созидательную силу, в пересечении лучей он видел образование новых форм и пространств. Анализ представлений о свете в тексте «О лучизме в театре» показал, что лучизм продолжался за пределами живописи, а отголоски течения можно видеть в театральных проектах художника.

Заключение

В театральных постановках М. Ларионова получил развитие лучизм, опыты в котором его привели к экспериментам со светом. Проанализировав текст «О лучизме в театре» и сравнив его положения с театральными проектами М. Ларионова, мы рассмотрели, как художник понимал создание оригинального «светового пространства» на сцене. В тексте выявлены пять элементов сценографии, в которых реализовалась особая световая концепция театра лучизма: живописные задники, специальная конструкция, созданная для организации движения света, особое «пространство» актера, подвижные элементы декорации, разделение сцены на несколько зон. Выстроенные на сцене элементы становились платформой для разворачивания «светового пространства» М. Ларионова. Таким образом, театраль-

A.M. Spiridonova *Luchism in the Theater: Concept of Stage Light of M. Larionov*

ная сценография стала для художника областью его экспериментов по развитию лучизма, а именно его последнего этапа – пластического лучизма. Работая в театре, художник не перешел к экспериментам с электрическим светом, а остался творить в традиционных художественных техниках, изображая свет и создавая условия для его распространения в пространстве. В качестве перспектив дальнейшего исследования заявленной проблематики можно назвать выявление и последующий анализ корпуса текстов в рукописном наследии М. Ларионова, посвященных сценическому свету и более обстоятельно проанализировать понятие «световое пространство». Другим направлением исследования может быть сопоставление идей М. Ларионова с теорией и практикой инсталляционного искусства.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Раневская (2021, реж. Д. Петрунь), игр., сер.

ИСТОЧНИКИ

1. Заметки Ларионова М.Ф. о лучизме [1918-1920]. Ф. 180 ед. хр. 2891 ОР РТГ.
2. Ларионов М.Ф. [О лучизме в театре] // Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов: Исследования и публикации. – Москва: Наука, 2001. – С. 99-101.
3. Ларионов М.Ф. Лучизм [1936] // Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов: Исследования и публикации. – Москва: Наука, 2001. – С. 97-99.
4. Ларионов М.Ф. Новое искусство и русский балет. (Театр сегодня) // Поспелов Г.Г., Илюхина Е.А. Михаил Ларионов: живопись, графика, театр: книга-альбом. – Москва, 2005.
5. Ослиный хвост и мишень. – Москва: Издание Ц.А. Мюнстер, 1913.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобринская Е.А. Футуризм и кубофутуризм. – Москва: Галарт, 2000.
2. Илюхина Е. Театр Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова // Проекция авангарда. Каталог-исследование. – Москва: «ИПК «Парето-Принт»», 2015. – С. 68-69
3. Иншаков А. Ларионов в Париже: лучист после конструктивизма. Заметки к истории французского периода творчества художника // Искусствознание. 2017. №2. – С. 108-139.
4. История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова. – Москва: Интерроса, 2009.
5. Ковалев А.Е. М. Ларионов в России 1881-1915. – Москва: Художественная галерея «Элизуим», 2005.
6. М. Ларионов, Н. Гончарова. Парижское наследие в Третьяковской галерее: графика. Театр. Книга. Воспоминания. – Москва: ГТГ, 1999.
7. Михаил Ларионов: [каталог выставки «Михаил Ларионов»]. – Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2018.
8. Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. [Вып. 1] / Сост. и общ. ред. В. В. Иванов. – Москва: Гитис, 1996.
9. Поспелов Г.Г., Илюхина Е.А. Михаил Ларионов: живопись, графика, театр: книга-альбом. – Москва: Галарт: «РА» [Русский авангард], 2005.
10. Поспелов Г. Лучизм Ларионова: от плоскости к пространству // Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов: исследования и публикации. – Москва: Наука, 2001. – С. 22-42.
11. Романович С. Каким его сохранила память // Наталья Гончарова. Михаил Ларионов: Воспоминания современников. – Москва: Галарт, 1995.
12. George W. Larionov. – Paris: La Bibliothèque des arts, 1966.
13. Parton A. Mikhail Larionov and the Russian avant-garde. – London: Thames a. Hudson, 1993.
14. Spiridonova A. Light experiments in the theater projects of M.Larionov and N.Goncharova // 3rd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts, SGEM 2016. 2016. P. 315-322.

SOURCES

1. Zаметki Larionova M.F. o luchisme [Notes of Larionov M.F. on luchism] [1918-1920]. F. 180. Ed. chr. 2891. OR RTG. (in Russian)
2. Larionov M.F. "O luchisme v teatre" [On Luchism in theatre]. N.S. Goncharova i M.F. Larionov: Issledovaniya i publikatsii [N.S. Goncharova and M.F. Larionov: researches and publications]. Moscow, Nauka, 2001. P. 99-101. (in Russian)
3. Larionov M.F. "Luchizm (1936)" [Luchism (1936)]. N.S. Goncharova i M.F. Larionov: Issledovaniya i publikatsii [N.S. Goncharova and M.F. Larionov: researches and publications]. Moscow, Nauka, 2001. P. 97-99. (in Russian)
4. Larionov M.F. "Novoe iskusstvo i russkij balet. (Teatr segodnya)" [New art and Russian ballet (Theatre today)]. Pospelov G.G., Ilyukhina E.A. Mikhail Larionov: zhivopis', grafika, teatr: kniga-al'bom [Mikhail Larionov: painting, drawings, theatre: book-album]. Moscow, Galart, "RA" [Russkij avangard], 2005. (in Russian)
5. Oslinuj hvost i mishen' [Donkey tail and target]. Moscow, Izdanie C.A. Myunster, 1913. (in Russian)

REFERENCES

1. Bobrinskaya E.A. *Futurizm i kubofuturizm* [Futurizm and kubofuturizm], Moscow, Galart, 2000. (in Russian)
2. George W. *Larionov*. Paris, La Bibliothèque des arts, 1966. (in French)
3. Ilyukhina E. "Teatr Natal'i Goncharovoj i Mikhaila Larionova" [Theatre of Natalia Goncharova and Mikhail Larionov]. *Proektsii avangarda. Katalog-issledovanie* [Projections of the avant-garde. Catalog-research]. Moscow, "IPK "Pareto-Print"", 2015. P. 68-69. (in Russian)
4. In'shakov A. "Larionov v Parizhe: luchist posle konstruktivizma. Zаметki k istorii frantsuzskogo perioda tvorchestva khudozhnika" [Larionov in Paris. Luchist after konstruktivizm. Notes on the history of the French period of the artist's work]. *Iskusstvoznanie* [Art history]. 2017, no 2. P. 108-139. (in Russian)
5. *Istoriya "Russkogo baleta", real'naya i fantasticheskaya v risunkakh, memuarakh i fotografijakh iz arkhiva Mikhaila Larionova* [The history of the "Russian Ballet", real and fantastic in drawings, memoirs and photographs from the archive of Mikhail Larionov]. Moscow, Interrosa, 2009. (in Russian)
6. Kovalev A.E. *M. Larionov v Rossii 1881-1915* [M. Larionov in Russia 1881-1915]. Moscow, Khudozhestvennaya galereya "Ehlizium", 2005. (in Russian)

А.М. Спиридонова *Лучизм в театре:*
концепция сценического света М. Ларионова

7. M. Larionov, N. Goncharova. *Parizhskoe nasledie v Tret'yakovskoj galeree: Grafika. Teatr. Kniga. Vospominaniya*. [M. Larionov, N. Goncharova. Parisian heritage in the Tretyakov Gallery: graphics. Theatre. Book. Memories]. Moscow, GTG, 1999. (in Russian)
8. *Mikhail Larionov: katalog vystavki "Mikhail Larionov"* [Mikhail Larionov: catalogue of the exhibition "Mikhail Larionov"]. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya, 2018. (in Russian)
9. *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka. Vyp. 1* [Mnemozina: documents and facts from the history of the Russian theatre of XX century. Issue 1]. Moscow, Gitis, 1996. (in Russian)
10. Parton A. *Mikhail Larionov and the Russian avant-garde*. London, Thames a. Hudson, 1993.
11. Pospelov G.G., Ilyukhina E.A. *Mikhail Larionov: [zhivopis', grafika, teatr: kniga-al'bom]*. [Mikhail Larionov: painting, drawings, theatre: book-album]. Moscow, Galart, "RA" [Russkij avangard], 2005. (in Russian)
12. Pospelov G. "Luchizm Larionova: ot ploskosti k prostranstvu" [Luchizm of Larionov: from plain to space]. *N.S. Goncharova i M.F. Larionov: issledovaniya i publikatsii* [N.S. Goncharova and M.F. Larionov: researches and publications]. Moscow, Nauka, 2001. P. 22-42. (in Russian)
13. Romanovich S. "Kakim ego sokhranila pamyat'" [The way he is preserved in memory]. *Natal'ya Goncharova. Mikhail Larionov: Vospominaniya sovremennikov* [Natal'ya Goncharova. Mikhail Larionov: memoirs of contemporaries], Moscow, Galart, 1995. (in Russian)
14. Spiridonova A. "Light experiments in the theater projects of M. Larionov and N. Goncharova." *3rd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts, SGEM 2016*. 2016. P. 315-322.

Научная статья / Research article
УДК/UDC 159.923.2+791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-44-52

Владимир Алексеевич Колотаев
Vladimir Alekseevich Kolotaev

доктор филологических наук, доктор искусствоведения, заведующий кафедрой, декан,
Dr.Habil. in philology, Dr.Habil. in Art Studies full, professor, dean,
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
vakolotaev@gmail.com

«ПРОСТО КЕН!»
ДРАМАТУРГИЯ ЖИЗНЕННОГО ЦИКЛА ГЕРОЯ ФИЛЬМА «БАРБИ»:
ОТ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ЗАВИСИМОСТИ К НАЧАЛУ ИДЕНТИЧНОСТИ
“JUST KEN!”
DRAMATIZING THE LIFE CYCLE OF THE BARBIE MOVIE CHARACTER:
FROM EMOTIONAL DEPENDENCE TO THE ORIGIN OF IDENTITY

В статье раскрываются особенности построения пути второстепенного персонажа Кена из фильма Греты Гервиг «Барби», который начинается от полного слияния с предметом любви, состояния эмоциональной зависимости в качестве неполноценного придатка Барби, до осознания себя самостоятельным индивидом, находящимся в начале построения автономной личности. Психическое рождение героя происходит в соответствии со стадиями развития ребенка, описанными в рамках теории сепарации-индивидуации Маргарет Малер. Как и младенец, Кен переживает фазы нормального аутизма, симбиоза, а затем сепарации-индивидуации. Важным этапом на пути к взрослению является сцена неверной самоидентификации, когда он встречается с «дарителем», испытывающим героя вопросом о времени. Непройдённое испытание открывает перед Кеном ложную картину мира, позволяет ему построить неправильный план действий, осуществить карнавальную инверсию социальной организации Барбиленда. Драматургия ошибочного прозрения предполагает диалектическое движение от состояния абсолютной подчиненности и зависимости к обладанию переходным объектом, властью. Включившись в борьбу за признание, Кен перемещается из позиции раба в позицию господина, ничто становится всем, а затем вновь лишается всего. Благодаря такому обращению герой избавляется от иллюзий относительно своего места, прозревает и обретает идентичность и возможность к дальнейшему развитию.

Ключевые слова: путь героя, ошибочное прозрение, неверный план действий, индивидуация-сепарация, идентичность, эмоциональная зависимость.

Для цитирования: Колотаев В.А. «Просто Кен!» Драматургия жизненного цикла героя фильма «Барби»: от эмоциональной зависимости к началу идентичности // Артикульт. 2024. №3(55). С. 44-52. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-44-52

The article exposes the specifics of the construction of the path of the secondary character Ken from Greta Gerwig's film "Barbie", which goes from complete fusion with the object of love, the state of emotional dependence as an inferior appendage of Barbie, to the realization of himself as an autonomous individual who is at the beginning of the construction of an independent identity. The hero's mental genesis follows the stages of child development described within Margaret Mahler's separation-individuation theory. Like an infant, Ken experiences phases of normal autism, symbiosis, and then separation-individuation. An essential stage on the road to adulthood is the scene of mistaken identity when he encounters the "giver" who tests the hero with a question about time. The failed test offers Ken a false picture of the world, lets him construct a wrong plan of action, and perform a carnivalesque inversion of the social organization of Barbieland. The dramaturgy of mistaken insight involves a dialectical movement from a state of absolute subordination and dependence to the possession of a transitive object, power. By engaging in a struggle for recognition, Ken moves from the position of slave to that of master, nothing becomes everything, and then is once again stripped of everything. Owing to such treatment the hero gets rid of illusions about his place, gains insight and acquires identity and the capability for further development.

Keywords: hero's journey, mistaken epiphany, wrong plan of action, individuation-separation, identity, emotional dependence.

For citation: Kolotaev V.A. "Just Ken!" Dramatizing the life cycle of the Barbie movie character: from emotional dependence to the origin of identity." *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 44-52. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-44-52

Введение

Кажется очевидным, что фильм Греты Гервиг «Барби» (2023) показывает историю превращения куклы в человека и что главное действующее лицо, это, конечно же, Барби. Ведь ее путь укладывается в модель пути героя Кэмпбелла-Воглера и сказочные функции В.Я. Проппа и показывает эволюцию главного действующего лица. Композиционные узлы, поддерживающие повествовательную конструкцию фильма, движение героя к цели, строятся на основе последовательных переходов из мира своего,

© Колотаев В.А., 2024

Дата поступления: 09.08.2024. Дата одобрения после рецензирования: 15.09.2024. Дата публикации: 30.09.2024.

В.А. Колотаев *«Просто Кен!»* Драматургия жизненного цикла героя фильма «Барби»: от эмоциональной зависимости к началу идентичности

привычного, обыденного в мир волшебный, в мир смерти, а затем после совершаемых там подвигов, прохождения испытаний и устранения нехватки, обретения ценности (сакрального знания), возвращения обратно домой в свой мир, но в новом качестве.

Повествование ведется о возвращении обновленного героя с новой идентичностью в оставленный свой, ждущий преобразования, мир из мира чужого, загробного, где с ним произошли после пройденных испытаний значимые изменения. Герой становится другим в результате логически связанной череды событий. В результате его действий герою открывается нечто относительно себя неведомое, он меняется, обретает новую идентичность, которая и является целью путешествия, внутреннего движения к проявлению истинного «Я» как независимой инстанции. Ведь в архаических обрядах инициации, лежащих в основе композиции волшебных сказок и пути героя мифов, основной смысл испытаний касался проверки готовности посвящаемого занять более высокое место в обществе, мальчик становился взрослым мужчиной-воином, неофит – приобщался к тайным знаниям [Элиаде, 1999]. Испытуемый в своем прежнем качестве как бы умирал и возрождался заново, на его месте появлялся новый человек, способный решать более сложные задачи.

Кажется, героиня Марго Робби проходит путь превращений от куклы, положения идеального объекта, на который проецируется содержание бессознательного, чьи-то комплексы, страхи, инфантильные переживания, до человека, до состояния отказа от статуса «стимулятора поэтического воображения» (Шарль Бодлер, эссе «Мораль игрушки» (1853)), маски, впитывающей и одновременно экранирующей импульсы мужского бессознательного [Ямпольский, 1993, с. 215]. Она не хочет быть чьей-то идеей, чьей-то фантазией, она хочет сама создавать идеи. Ей передается от создательницы вдохновение, ощущение того, что значит быть человеком, Барби видит и переживает, судя по слезам, картины материнства, счастливых женщин и детей. Тысячелетняя история превращения куклы в человека [Фрейденберг, 1976; Фрейденберг, 1988; Лотман, 1992; Элиаде, 1998; Байбурин, 1981; Байбурин, 1993; Морозов, 2009; Морозов, 2011; Ковычева, 2002; Постникова, 1990; Марков, Штайн (в печати)], движение от божественного, идеального, нарциссического к реальной телесности, к человечности, воспринимаемой через гендерную идентичность, через репродуктивную функцию, функцию деторождения. И в этом основное, мало кем замеченное, противоречие фильма: как можно реализовать свое вдохновение через отождествление с функцией?

На фоне Барби Кен воспринимается как второстепенный персонаж. О нем и пишут в основном как о фоне, который вдруг решил превратиться в фигуру, приняв на себя модели патриархальной идентичности [Хлызова, 2023; Houghton, Murray, O'Donoghue, 2024]. Но он таковым и является только с одной лишь оговоркой: вторичный и зависимый в начале фильма, преображается после череды ошибок и неудач. И именно Кен, если и не становится полноценной фигурой, то во всяком случае – в отличие от Барби – получает шанс состояться в качестве автономного субъекта. Цель статьи – показать, рассматривая в контексте пути героя, особенности построения идентичности второстепенного персонажа Кена, который начинается от полного слияния с предметом любви, состояния эмоциональной зависимости в качестве неполноценного придатка Барби, до осознания себя самостоятельным индивидом, находящимся в начале построения автономной личности.

Сюжетная линия Кена, захватывающая процесс взросления, преодоления инфантильного состояния эмоциональной зависимости, свойственной детям и... влюбленным, утратившим волю, стремящимся получить удовольствие от равнодушного объекта любви и рассматривающего партнера в качестве единственного источника энергии, радости и счастья. В начале пути Кен пребывает в состоянии эмоционального придатка Барби, он делает все возможное, чтобы героиня обратила на него внимание. Существование Кена связано с Барби, его жизнь зависит от нее, а борьба за ее внимание составляет смысл существования. И это при том, что Кен больше ничего не умеет, кроме как находиться в состоянии детской влюбленности и ощущать себя придатком Барби. Он ничем не владеет, у него нет профессии, он не способен даже мечтать о том, кем бы он хотел стать, в отличие от барби, осваивающих разные модели социальной активности, разные специальности.

Душевная организация персонажа находится на ранних стадиях развития, психически он младе-

V.A. Kolotaev *“Just Ken!” Dramatizing the life cycle of the Barbie movie character: from emotional dependence to the origin of identity*

нец, борющийся за внимание объекта, от которого зависит жизнь, от мамы. Быть, значит, находиться в поле зрения мамы, обеспечивающей заботу, удовлетворяющей потребности в пище, тепле, ласке. Несформированная личность, не прошедшая стадии объектных отношений, разделения со значимым объектом, оказывается в полной зависимости от взрослого, мамы, или от того, кто будет в воображении непрошедшего сепарацию инфантильного субъекта выполнять функцию значимого объекта, с которым связано выживание и получение удовольствия.

Процесс обретения самостоятельности в теории объектных отношений

Маргарет Малер в контексте теории сепарации-индивидуации выделяет следующие фазы развития объектных отношений: фазу нормального аутизма, фазу симбиоза и фазу сепарации-индивидуации, имеющую четыре подфазы [Малер, 2011].

Аутическая фаза характеризуется тем, что младенец не способен различить себя от Другого, от мамы. Мама ему нужна, чтобы удовлетворять его потребность в пище, тепле, уходе и чтобы снижать внутреннее напряжение, беспокойство, тревогу, страхи.

На стадии нормального симбиоза, в преобъектной фазе, по Малер, у младенца возникает потребность в непосредственном общении с мамой, он начинает эмоционально реагировать на улыбку мамы, на ее голос, прикосновения. Ребенок ощущает, что он и мама представляют собой единое целое, некое образование с общими границами. Улыбка и близость мамы вызывает улыбку и позитивный отклик младенца, ее уход заставляет плакать и всячески показывать, что ему плохо. Такие реакции означают, что завершается фаза нормального симбиоза и начинается процесс сепарации. Если тесных эмоциональных связей не возникает, то с взрослением у ребенка возможны проявления психотических и психосоматических расстройств.

На стадии сепарации-индивидуации обнаруживается стремление младенца к независимости, к прерыванию симбиоза в диаде «дитя-мать». На первом этапе сепарации, названном Малер «дифференциация», в младенце развивается способность к сенсорному различению и перцептивному восприятию, он реагирует на состояния мамы, на ее улыбку или ее исчезновение. Из этого складывается различение мира как то, что доступно и благоприятно или как то, что недостижимо и враждебно.

На следующем этапе, подфаза «практика», младенец начинает активно осваивать окружающее пространство. Наступает период «психологического рождения» ребенка, когда малыш относительно свободно может удаляться от мамы и возвращаться к ней, что значительно расширяет возможности их общения. Экспериментируя с дистанцией, ребенок получает ощущение свободы, перед ним расширяется пространство, он вовлекается в игры с другими детьми. Хотя в этот период важно, чтобы мама была с ним рядом, чтобы в случае необходимости прийти ему на помощь.

На фазе «сближения» или «воссоединения», «рапрошман», происходит дальнейшее усложнение диады «мать-дитя», в нее включаются другие персоны, прежде всего, появляется как чрезвычайно значимая фигура отца. Ребенок начинает осваивать речь, происходит усложнение символизации отношений с мамой и миром вообще. В это время важно, чтобы мама встречала с любовью и одобрением и агрессивные стремления малыша быть отдельным от нее, и когда он ищет возможности вернуться к ней, пережив страх или разочарование после удаления и обнаружении себя в большом и неизвестном мире (другой комнаты, например). В растущей личности должна поддерживаться абсолютная уверенность в стабильно хорошем «объекте», маме, какими бы не были регистры проявления индивидуации ребенка. Вера в «хорошую мать» обеспечивается функцией «отзеркаливания», способностью матери воспроизводить позитивный фон, любовью и поддержкой проявлений сепарации, ухода в свободное путешествие. Если же забота мамы оказывается непредсказуемой, она может негативно отвечать на стремления малыша к «самостоятельности», если она не является надежной точкой опоры, то вполне вероятно формирование нарциссически уязвимого образа своего «Я».

И напротив, позитивные реакции мамы на «самостоятельность» ребенка, на его уходы и возвращения, способствуют формированию внутренне стабильной, предсказуемой в отношениях с другими

В.А. Колотаев *«Просто Кен!»* Драматургия жизненного цикла героя фильма «Барби»: от эмоциональной зависимости к началу идентичности

адаптивной личности, создающей прочные и надежные связи с окружающим. Такая перспектива открывается на фазе «постоянство объекта» [Малер, 2011].

Ошибочное прозрение – путь в никуда?

На начальном этапе пути героя поведение Кена характеризуется навязчивым стремлением быть рядом со значимым объектом при полном отсутствии субъектного начала, собственной автономности. Индивидуальность Кена растворена во множестве других кенов. Личность на ранних этапах развития характеризуется в том числе и тем, чем она может располагать и с чем она ассоциирована, это игрушки, личное пространство, одежда и пр. (об этом см.: [Джемс, 1991; Джемс, 2003; Выготский, 2005; Айзенк, 1999; Келли, 2000; Тхостов, 2002]). У Кена ничего нет, не понятно, где он живет, что из вещей принадлежит ему, чем он вообще владеет. Он не имеет «физического Я», по У. Джемсу, включающее вещи или инструменты, которые ему принадлежат и в которых он видит свое продолжение [Тхостов, 2002]. Хотя внешне герой физически полноценный, взрослый мужчина, но он демонстрирует рефлексыв младенца, только-только преодолевающего фазу аутизма с плохой способностью выделять себя из множества других кенов и переживающим фазу симбиоза с характерными для этого периода психического роста чертами. К ним относятся весьма смутное представление о чужих и своих границах, позитивная реакция на улыбку значимого объекта, замещающего маму, попытки окончательно и бесповоротно подчинить себе, присвоить человека, без которого возникает ощущение одиночества, ненужности, оставленности. Важно контролировать объект, разными способами стремиться к власти над ним. Вся его жизнь и мысли сосредоточены на образе Барби, это постоянная борьба всеми возможными средствами, включая членовредительство, за внимание и безусловную любовь подпитывающего энергией объекта. Других источников получения удовольствия и энергии от жизнедеятельности у зависимой, ничего не умеющей делать – из того, что могло бы ему приносить радость, – личности нет, удовлетворение от созидания ему не доступно. Кен неотступно следует за Барби, если она его перестает замечать, то он становится агрессивным, пытается конфликтовать с теми, кто имеет больше шансов на общение с ней. Либо он придумывает весьма опасные трюки, чтобы привлечь внимание девушки. Быть рядом с Барби означает для Кена вообще быть, с исчезновением Барби исчезает и сам эмоционально зависимый герой. Прерывание отношений, разрывы с объектом вызывают боль, страх и отчаяние. В решающем объяснении с Барби Кен откровенно описывает состояние симбиоза: «Я просто не знаю, кто я без тебя! Ведь есть только Барби и Кен! Не бывает просто Кен! Я был создан для тебя. Я существую только тогда, когда ты бросаешь на меня свой ласковый взгляд. Без тебя я просто глупый блондин, не умеющий делать салтыхи». Без Барби Кен никто, его нет!

Но кем он станет с ней, что изменится в его жизни, если она обратит на него внимание и они сольются в симбиотическом экстазе? Тогда его жизнь заиграет всеми красками, а он превратится в хирурга, адвоката, спасателя, научится плавать и преуспеет в акробатике? И главное – он приобретет способность получать удовольствие и наполняться энергией от разных видов деятельности, от любимой работы, например, от занятий музыкой, спортом, от помощи слабым, нуждающимся? Разумеется, предположить, что такие сценарии воплотятся на практике, невозможно, так как пребывающий в нарциссическом коконе иллюзий великовозрастный младенец не в состоянии опираться на себя, не может рассчитывать на свои силы. При исчезновении внешнего подпитывающего объекта в душе зависимой личности открывается ничем не заполняемая брешь, бездна, куда утекают остатки воли, сил, самоуважения. Компенсирует нехватку реальности воображением, заполняется пустота вымыслом, фантазиями, фиктивной способностью читать чужие мысли, наделять объект привязанности различными свойствами, полагать, что тот думает так или иначе. Кен врет другому Кену, что Барби звала его в путешествие, и что он гордо отказался. Он убеждает себя в том, что девушка в пути без него не обойдется, что он ей нужен в реальности и, таким образом, навязывается в попутчики. Но в каком качестве вообще он может быть ей интересен?

Кен хочет постоянно быть рядом с Барби, как младенец, пытающийся «завоевать» объект, захватить внимание мамы, распознать направленную на него улыбку, без нее он переживает «сепар-

V.A. Kolotaev *“Just Ken!” Dramatizing the life cycle of the Barbie movie character: from emotional dependence to the origin of identity*

рациональную тревогу». Именно поэтому, чтобы не потерять значимый объект, не утратить симбиотические связи, Кен отправляется с Барби в реальный мир, начинает свое путешествие к взрослению как эмоционально зависимый придаток Барби, не осознающий, кем он является на самом деле, в чем проявляется его настоящее «Я» и есть ли оно вообще? Оказавшись в условной реальности, Кен, как отрывающийся от не очень ласковой мамы младенец, начинает открывать для себя внешний мир. Его смелые и, как может показаться, самостоятельные действия основаны на все еще сохраняющейся инфантильной иллюзии всемогущества. Кен оставляет границы «двойного единства» с объектом на подфазе «дифференциация» и отправляется в великое путешествие 9-ти месячного младенца, начало которому положено в сцене на остановке, когда Барби, находясь в поисках девочки Саши, хочет побыть одна, сосредоточится на своих мыслях, подумать. Она говорит Кену, обращаясь с ним как малышом, чтобы тот немного погулял, «иди погуляй!». Тот характерно оглядывается на нее, как будто не хочет терять объект из поля зрения, и с радостным видом шалуна отправляется познавать неведомое.

Дитя, отдаляясь, но все еще находясь поблизости от мамы, ловя одобрительный взгляд, начинает «практиковать» в незнакомом, новом для него мире, устроенном по своим правилам (таким миром для ребенка может быть гостиная или кухня), недоступным для психически неразвитого нарцисса, переживающего эйфорию от ощущения себя хозяином мироздания. Однако процесс сепарации запущен и в какой-то момент, отрываясь от объекта привязанности, возникает ощущение тревоги и беспокойства, открывается пустота после пусть и временного, но разрыва с объектом, гарантирующим иллюзию целостности, безусловной любви, безоценочного принятия.

Чтобы заделать открывшуюся брешь от разрыва, гонится любой объект, достаточно наделить его функциями мамы, обеспечивающей удовлетворение основного запроса младенца, потребности в признании, базового желания получить разрешение быть в этом мире. Причем свойствами давать такое признание зависимая личность может наделять едва ли не случайную персону, весьма условно и чисто внешне попадающую в форму признающего, «оболочку» фигуры матери, отвечающую запросам нуждающегося в признании, демонстрирующую признаки дарующего признание субъекта, закрывающую разрыв, тампонирующую рану.

Сыграть эту роль выпало случайно проходящей мимо женщине, спросившей у Кена «который час?». Случайный человек наделяется зависимым персонажем полномочиями фигуры авторитарного Другого, влияющего на его жизнь, задающего ей направления, определяющего взгляды на мир и себя. «Охренеть, она у меня спросила сколько время! Вы понимаете, как они меня уважают!» Кен получил признание!

По В.Я. Проппу, сцена с вопросом случайного человека о времени – это «первая функция дарителя», «Даритель приветствует и выспрашивает героя», после чего герою открывается нечто важное. «Мне оказывают уважение только потому, что я мужчина!» Надо добавить, не только потому, что он мужчина, но и просто потому, что он есть! «Мне почтительно уступают дорогу!» «Мир – это лошади! Не, не так, лошади и мужчины!» Иногда даритель, как кажется, путает карты герою, а тот в силу своей неготовности адекватно толковать информацию не понимает значения встречи с ним и не понимает смысла задаваемых вопросов.

Действительно, мама любит малыша безусловно, только потому, что он есть. Своим принятием и любовью она дает ему надежду на жизнь. У Кена всемогущего именно такое ощущение, он ценен только лишь потому, что он просто Кен! То, что не вписывается в нарциссическую матрицу его восприятия, не замечается и не принимается в расчет. Он не способен видеть сложно устроенный порядок и не воспринимает условий и правил адаптации во взрослой реальности.

Кен, лишившись в момент кратковременного расставания с Барби на остановке того, что составляло его «Я», того, что наполняло его, обеспечивало существование, тут же заполняет пустоту эрзацем признания, получаемым от прохожей, спросившей его о времени. Вновь его пустой образ себя оказывается наполненным, он получает, как младенец от мамы, безоценочное признание. Однако возвращенное «Я» имеет свою природу, будучи формальной конструкцией, искусственным образованием, полученный от «дарителя» образ себя является фикцией, создающий ложную картину мира и

В.А. Колотаев *«Просто Кен!»* *Драматургия жизненного цикла героя фильма «Барби»: от эмоциональной зависимости к началу идентичности*

формирующую на основе ошибочных умозаключений карту пути к желанию (желанию быть признанным), пути, как может показаться, к взрослению, построению себя в соответствии с идеальной моделью, построенной на ошибочных отождествлениях.

Возвращение или роковая роль дарителя из волшебной сказки

Долго младенец путешествовать не в состоянии, он должен пережить эффект возвращения, «рапрошман», когда есть возможность «воссоединяется» со значимым объектом, перевести дух от свалившихся на него впечатлений. Кен, насколько он в состоянии, делится с Барби своими умопомрачительными открытиями. Если в его прежнем опыте всем руководили женщины, и он был абсолютно зависим от замещающего маму объекта, то теперь, после встречи с дарителем, новый мир явил перед ним зеркальную модель реальности, тут наоборот правят, как ему пригрезилось, мужчины, мужчины и лошади. Он возвращается к Барби в сцене на остановке и выплескивает на нее эмоции, впечатления о реальности: «Мужики правят миром!» Так в его психической реальности появляется фигура идеального «Я», с образами которого необходимо отождествиться.

Ребенок, проживая «рапрошман», возвращение к маме с впечатлениями о своих открытиях, уже лучше тестирует реальность, у него появляется способность к оценкам ситуации, он постепенно научается включать образ себя в контекст окружающих объектов, различать представления о себе от представлений об объектах. Но вместе с этими переживаниями утрачивается комфортное ощущение всемогущества, он больше не всеильный повелитель замкнутого на нем мира. Схваченные случайно признаки, по которым составляется фантастическая картина мира, осознается Кеном как некий идеал, как социальное пространство, представляющее, если его воспроизвести в отдельно взятом Барбиленде, нарциссический панцирь, плотную среду, обеспечивающую иллюзорные ощущения своего места в центре мироздания. Личность Кена укладывается теперь в формулу раннего развития личности ребенка «я есть то, чем я владею». Таков путь к обретению «физического Я». И это значительный прогресс по сравнению с тем, что было до того, когда Кен существовал лишь тогда, когда на него обращала внимание Барби. Но это лишь необходимый этап становления личности, прохождение которого сулит разочарование.

Кен удирает от Барби, оставляет ее в реальности, чтобы воспроизвести весьма специфически понятую им модель мира, построить патриархат в Барбиленде. Он, проживая «кризис рапрошмана», делает, как и растущий, отделяющийся от мамы ребенок, все наоборот, назло маме, вступая с ней в конфликт. Если до путешествия в реальный мир вокруг были только барби, наделенные властью, то теперь власть переходит к кенам, околдовавшим всех вокруг своей непосредственностью младенцев с иллюзией всемогущества. Маятник отношений господства и рабства качнулся в противоположную сторону. Кто был ничем, тот стал всеильным всем! Правда, впереди заигравшегося малыша ожидает встреча с мамой, когда разбросанные вещи в комнате будут возвращены на прежнее место, а восстановленный порядок заставит ребенка пережить нарастающую сепарационную тревогу с внутренним ощущением беспомощности, отверженности и страхом одиночества. Поверженный властелин нарциссической вселенной, плачущий, обиженный и униженный, тем не менее, получает поддержку и вместо фрустрации и дальнейших страданий с помощью взрослого переходит к осознанию того, что он – отдельная, насколько это возможно, личность с открывающейся перспективой дальнейшего роста. Лишившись всего, он с восторгом и оптимизмом обнаруживает себя отдельным от Барби. Пережив поражение, Кен в решающей сцене утверждает наличие себя как самостоятельной личности, находящейся у начала пути к собиранию своей идентичности: «я есть Кен!»

Пропущенное прозрение, путь к цели

Согласно общим принципам кинодраматургии, устоявшейся схеме движения героя в пространстве фильма, сформулированной в различных наставлениях по сценарному мастерству, значимым событием в развертывании кинонарратива должна стать сцена «ошибочного прозрения». Это важнейший элемент структуры киноповествования, когда герой в середине пути должен оказаться в ситуации

V.A. Kolotaev *“Just Ken!” Dramatizing the life cycle of the Barbie movie character: from emotional dependence to the origin of identity*

«пропущенного прозрения». В силу своей ограниченности он не видит открывающихся ему знаков, указывающих верное направление, и напротив, принимает ложное за истинное, делает выбор на основе ошибочных умозаключений.

Наш персонаж отправляется в путь, откликаясь на зов к странствиям, хотя на самом деле его никто никуда не звал, он придумал свою значимость для Барби, чтобы произвести впечатление на конкурента или чтобы внушить самому себе то, чего нет на самом деле. Раз уезжает Барби, то и ему тоже очень надо с ней, чтобы сохранять и поддерживать связь. Кен, находясь в зависимом состоянии симбиоза, не может расстаться с ней, сепарироваться, и находит повод оказаться вместе с Барби, хотя он для нее больше помеха, чем спутник. Пребывая в иллюзиях относительно своей персоны, герой ошибочно воспринимает отъезд Барби в качестве зова, как приглашение к путешествию.

Отсутствие приглашения со стороны взрослого означает в структуре киноповествования запрет, который нарушается, и персонаж обманным путем отправляется со значимым объектом в путешествие. Оказавшись в реальном мире без понимания его устройства, Кен, персонаж с психикой познающего мир младенца, переживающего процесс «сепарации-индивидуации», обнаруживает удивительные вещи, оставаясь в иллюзиях относительно себя и окружающих, он сталкивается с подтверждением своей значимости, его замечают и признают другие. Знаком признания оказывается неверно понятая случайная, или, по Э. Гофману, «ритуальная коммуникация» [Гофман, 2009, с. 64], проходящая по улице женщина (даритель) спрашивает у Кена, «который час?». Этого эгоцентричному персонажу, переживающему фазу сепарации, оказалось достаточно для осознания своей значимости, ведь он, к тому же, причисляет себя к доминирующему, как ему кажется, классу социальных объектов, мужчинам. Мужчины правят миром, а раз он мужчина, то должен занять подобающее место в социальной иерархии, место Господина.

Между тем, реализующий план «А» Кен мог бы заметить знаки, посылаемые ему дарителем. Но он, как герой волшебной сказки, который может быть не готов уважить малоприметного персонажа, не съест предложенных яблок с дерева, не поможет старушке-нищенке и т. п., пропускает знаки верного направления и сбивается с пути. Или наоборот, встречаясь со случайными, как может показаться, людьми или животными, герой обнаруживает готовность их услышать, помочь им, спасти их, и тогда он будет вознагражден каким-либо знанием, или ему передается какой-либо инструмент или оружие, позволяющее решать сложные задачи, проходить испытания, побеждать врагов. По В.Я. Проппу, даритель испытывает героя, подготавливая его к получению волшебного средства или к обретению помощника («Первая функция дарителя»). Не всегда герой успешно проходит испытания, адекватно считывает посылаемые ему знаки, тестирует – в меру своих духовных сил – реальность. Кен в данной точке пути героя не готов к правильному восприятию мироустройства.

Неверное понимание того, что ему говорит даритель, какую информацию до него доносят, обусловлено состоянием Кена, чья личность пребывает на ранней стадии развития, отождествившись по половому признаку с господствующим классом, получив ложное признание, он неспособен понимать смысл передаваемой ему информации, видеть свое настоящее положение в глазах других. Ему хочется и дальше быть признанным, занимать положение Господина только лишь на основании половой принадлежности и просто потому, что он есть. Он хочет занять высокую должность в корпорации, ведь он же мужчина, но для этого требуется докторская степень. Желание покрасоваться на пляже в бессмысленной роли пляжной модели и как бы спасателя сталкивается с необходимостью иметь навыки сертифицированного специалиста, способного в любой момент прийти на помощь терпящим бедствие на воде. Кен не умеет плавать, Кен не умеет ничего. В клинике ему предсказуемо отказали в проведении операции, так как у него нет медицинского образования, он не врач. Факт наличия Кена, то что он просто есть и что он мужчина, не дает ему при запросах и странных претензиях никаких преимуществ. Именно эту данность он не понимает, хотя персонажи-дарители ему об этом прямо сообщают. Диплом, умение плавать и навыки спасателя, наличие медицинского образования и практики, вот что необходимо для получения признания и места в социальной структуре. Кен не видит, что главный критерий признания в реальном мире не определяется полом, ведь главврач клиники, выставившей Кена с его поже-

В.А. Колотаев «Просто Кен!» *Драматургия жизненного цикла героя фильма «Барби»: от эмоциональной зависимости к началу идентичности*

ланиями взрослого младенца на улицу, женщина. Но он также не замечает, что мужчины реального мира уделяют время себе не меньше, чем женщины, они озабочены своей внешностью, постоянно качаются, следят за собой. Герой пропускает предложенные ему дарителями знаки («пропущенное прозрение») относительно устройства реального мира, основанного на достижениях и профессионализме, и с неверным пониманием открывшегося ему знания («награда, обретение меча» по Кэмбеллу-Воглеру) пускается в обратный путь, чтобы, возвратившись, преобразовать мир Барбиленда в соответствии с полученным знанием, с ложно понятыми установками.

Перестройка своего мира по лекалам патриархата дает Кену, как ему кажется, возможность, заняв в своем нарциссическом воображении младенца место Господина, подчинить Барби, присвоить объект, постоянно обнаруживающий самостоятельность и склонность к исчезновению. Переживая начальные фазы формирования идентичности, Кен присваивает «переходный объект», все, что принадлежало Барби, оказывается в руках Кена. Установив абсолютную власть в Барбиленде и околдовав обитательниц, магически воздействовав на неподвластный, живущий своей жизнью, исчезающий и появляющийся объект, Кен реализует стремление младенца восстановить симбиоз, вернуться к «симбиотическим истокам человеческого состояния», к состоянию неразрывной слитности с «другим человеческим существом» [Малер, Пайн, Бергман, 2011, с. 319]. Теперь собирательный образ барби всегда при обобщенном кене поставляет пиво, сублимированное молоко и дарит внимание младенцу, заворочившему объект, утвердившему над ним свою власть. В процессе прохождения этапов «сепарации – индивидуации», на пути к осознанию себя отдельной, самостоятельной и целостной личностью, развивающийся индивид должен достичь устойчивого представления о постоянстве объекта и своего «Я». Этот процесс взросления сопровождается страхом потери объекта, сепарационной тревогой и желанием компенсировать свои переживания в агрессии, направленной на переходный объект. Кен разбрасывает вещи Барби, выражая недовольство ее самостоятельностью. Но в конечном счете в решающей сцене объяснения с Барби достигает сепарации, осознания того, что и он отдельная личность, и Барби ему ничем не обязана. «Я тебя воспринимал как должное», – говорит Кен Барби. «Я не знал, кто я без тебя». «Пора узнать, кто такой Кен», – отвечает она. «Тебе нужно понять, кто ты без меня? Ты это не твоя девушка, не твой дом, не твоя шуба и даже не твой пляж! Может то, что ты думаешь и делаешь, не есть ты? Может есть Бари и есть Кен?» «Я есть Кен!» – открывает для себя герой в финале.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Барби / Barbie (2023, реж. Г. Гервиг, США), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенк Г.Ю. Структура личности. – Санкт-Петербург: Ювента; Москва: КСП+, 1999.
2. Байбури А.К. Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология. Сборник Музея антропологии и этнографии. – Ленинград: Наука, 1981. Т. 37. – С. 215-226.
3. Байбури А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – Санкт-Петербург: Наука, 1993.
4. Выготский Л.С. Психология развития ребенка. – Москва: Смысл: Эксмо, 2005.
5. Гофман Э. Ритуал взаимодействия: Очерки поведения лицом к лицу. – Москва: Смысл, 2009.
6. Джемс У. Психология. – Москва: Педагогика, 1991.
7. Келли Дж. Теория личности. Психология личных конструктов. – Санкт-Петербург: Речь, 2000.
8. Ковычева Е.И. Кукла в диалоге культур. – Ижевск: Изд. дом Удм. Ун-та, 2002.
9. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 377-380.
10. Малер М., Пайн Ф., Бергман А. Психологическое рождение человеческого младенца: Симбиоз и индивидуация. – Москва: Когито-Центр, 2011. 413 с.
11. Марков А.В., Штайн О.А. Кукла и философия. – Москва, 2025 (в печати).
12. Морозов И.А. Феномен куклы и проблема двойничества (в контексте идеологии антропоморфизма) // Живая кукла: Сб. статей. – Москва: РГГУ, 2009. – С. 11-74.
13. Морозов И.А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросскультурное исследование идеологии антропоморфизма). – Москва: Индрик, 2011.
14. Олпорт Г. Становление личности: избранные труды. – Москва: Смысл, 2002.
15. Постникова Е.П. Игрушка как феномен эстетической культуры : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 09.00.04. Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького. Свердловск, 1990.
16. Тхостов А.Ш. Психология телесности. – Москва: Смысл, 2002.
17. Фрейденберг О.М. Семантика первой вещи // Декоративное искусство СССР. 1976. № 12. С. 16-22.

V.A. Kolotaev “Just Ken!” *Dramatizing the life cycle of the Barbie movie character: from emotional dependence to the origin of identity*

18. Фрейдберг О.М. Семантика постройки кукольного театра // Фрейдберг О.М. Миф и театр. – Москва, 1988. – С. 7-37.
19. Хлызова А.А. Отражение гендерных стереотипов в современном кинематографе // Мир культуры: искусство, наука, образование: сборник научных статей. 2023. – С. 355-358.
20. Холл К., Линдсей Г. Теории личности. – Москва: КСП+, 1997.
21. Элиаде М. Веревки и куклы // Элиаде М. Азиатская алхимия. – Москва: Янус-К, 1998. – С. 440-450.
22. Элиаде М. Тайные общества // Обряды инициации и посвящения. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999.
23. Ямпольский М. Б. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. – Москва: НИИ киноискусства, 1993.
24. Houghton R., Murray C.R.G., O'Donoghue A. Kenstituent Power: An Exploration of Feminist Constitutional Change in Greta Gerwig's Barbie (February 2, 2024). *Feminist Theory*, 2024. Режим доступа: <https://ssrn.com/abstract=4714697> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4714697> (дата обращения: 19.08.2024).

REFERENCES

1. Allport G. *Stanovleniye lichnosti: izbrannyye trudy* [Formation of personality: selected works]. Moscow, Smysl, 2002. (in Russian)
2. Baiburin A.K. *Ritual v traditsionnoy kul'ture. Strukturno-semanticheskiy analiz vostochnoslavjanskikh obryadov* [Ritual in Traditional Culture. Structural and Semantic Analysis of East Slavic Rites]. St. Petersburg, Nauka, 1993. (in Russian)
3. Baiburin A.K. “Semioticheskiy status veshchey i mifologiya” [The Semiotic Status of Things and Mythology]. *Material'naya kul'tura i mifologiya. Sbornik Muzeya antropologii i etnografii* [Material Culture and Mythology. Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography]. Leningrad, Nauka, 1981. Vol. 37. P. 215-226. (in Russian)
4. Eliade M. “Ropes and Dolls”. *Aziatskaya alkimiya* [Asian Alchemy]. Moscow, Janus-K, 1998. P. 440-450. (in Russian)
5. Eliade M. “Secret Societies”. *Obryady imitsiatsii i posvyashcheniya* [Rites of Initiation and Dedication]. St. Petersburg, University Book, 1999. (in Russian)
6. Eysenck G.Yu. *Struktura lichnosti* [The Structure of the Personality]. St. Petersburg, Yuventa, Moscow, KSP+, 1999. (in Russian)
7. Freydenberg O.M. “Semantika pervoy veshchi” [Semantics of the first thing]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative art of the USSR]. 1976. No. 12. P. 16-22. (in Russian)
8. Freydenberg O.M. “Semantika postroyki kukol'nogo teatra” [Semantics of the construction of a puppet theater]. *Mif i teatr* [Myth and theater]. Moscow, 1988. Pp. 7-37. (in Russian)
9. Goffman E. *Ritual vzaimodeystviya: Ocherki povedeniya litsom k litsu* [The Ritual of Interaction: Essays on Face-to-Face Behavior]. Moscow, Smysl, 2009. (in Russian)
10. Hall K., Lindsay G. *Teorii lichnosti* [Personality theories]. Moscow, KSP+, 1997. (in Russian)
11. Houghton R., Murray C.R.G., O'Donoghue A. “Kenstituent Power: An Exploration of Feminist Constitutional Change in Greta Gerwig's Barbie” (February 2, 2024). *Feminist Theory*, 2024. URL: <https://ssrn.com/abstract=4714697> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4714697> (accessed: 19.08.2024)
12. James W. *Psychology*. Moscow, Pedagogy, 1991. (in Russian)
13. Kelly J. *Teoriya lichnosti. Psikhologiya lichnykh konstruktov* [Personality Theory. Psychology of Personal Constructs]. St. Petersburg, Rech Publ., 2000. (in Russian)
14. Khlyzova A.A. “Otrazheniye gendernykh stereotipov v sovremennom kinematografe” [Reflection of gender stereotypes in modern cinema]. *Mir kul'tury: iskusstvo, nauka, obrazovaniye: sbornik nauchnykh statey* [The world of culture: art, science, education: collection of scientific articles]. 2023. P. 355-358. (in Russian)
15. Kovycheva E.I. *Kukla v dialoge kul'tur* [Doll in the Dialogue of Cultures]. Izhevsk, Publishing House Udmurt University, 2002. (in Russian)
16. Lotman Yu.M. “Kukly v sisteme kul'tury” [Dolls in the System of Culture]. *Izbrannyye stat'i: v 3 t. T. 1: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Selected Articles: in 3 volumes. Vol. 1: Articles on Semiotics and Typology of Culture]. Tallin, Alexandra, 1992. P. 377-380. (in Russian)
17. Mahler M., Pine F., Bergman A. *Psikhologicheskoye rozhdeniye chelovecheskogo mladentsa: Simbioz i individuatsiya* [Psychological birth of the human infant: Symbiosis and individuation]. Moscow, Cogito-Center, 2011. (in Russian)
18. Markov A.V., Shtayn O.A. *Kukla i filosofiya* [Doll and Philosophy]. Moscow, 2025 (in press). (in Russian)
19. Morozov I.A. “Fenomen kukly i problema dvoynichestva (v kontekste ideologii antropomorfizma)” [The phenomenon of the doll and the problem of duality (in the context of the ideology of anthropomorphism)]. *Zhivaya kukla: Sb. statey* [Living doll: Collection of articles]. Moscow, RSUH, 2009. P. 11-74. (in Russian)
20. Morozov I.A. *Fenomen kukly v traditsionnoy i sovremennoy kul'ture (Krosskul'turnoye issledovaniye ideologii antropomorfizma)* [The phenomenon of the doll in traditional and modern culture (Cross-cultural study of the ideology of anthropomorphism)]. Moscow, Indrik, 2011. (in Russian)
21. Postnikova E.P. *Igrushka kak fenomen esteticheskoy kul'tury : avtoreferat dis. ... kandidata filosofskikh nauk* [Toy as a phenomenon of aesthetic culture: abstract of dis. ... candidate of philosophical sciences: 09.00.04], Ural. state. Gorky University. Sverdlovsk, 1990. (in Russian)
22. Tkhostov A.Sh. *Psikhologiya telesnosti* [Psychology of corporeality]. Moscow, Smysl, 2002. (in Russian)
23. Vygotsky L.S. *Psikhologiya razvitiya rebenka* [Child Development Psychology]. Moscow, Smysl, Eksmo, 2005. (in Russian)
24. Yampolsky M. B. *Vidimyy mir: Ocherki ranney kinofenomenologii* [Visible World: Essays on Early Cinema Phenomenology]. Moscow, Research Institute of Cinema Art, 1993. (in Russian)

Мария Сергеевна Бахтеева
Maria Sergeevna Bakhteeva
кандидат философских наук, заведующий отделом,
PhD in Philosophy, Head of the Department,
Государственный музей истории религии (Санкт-Петербург, Россия)
The State Museum of the History of Religion, (Saint Petersburg, Russia)
mbakhteeva@gmail.com

КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА ВЕДЬМЫ В СОВРЕМЕННОМ ХОРРОРЕ CONSTRUCTING THE IMAGE OF A WITCH IN THE MODERN HORROR FILM

Статья посвящена исследованию образа ведьмы на материале двух фильмов в жанре хоррор: «Ведьма: Сказка Новой Англии» (реж. Р. Эггерс, 2015) и «Ведьмы» (реж. Л. Файгелфельд, 2017). Действие обоих фильмов происходит в исторические времена охоты на ведьм. Методологической основой работы является теория «монструозно-фемининного» Б. Крида и концепция «отвратительного» Ю. Кристевой. Теория Б. Крида представляется весьма перспективной в исследовании фильмов ужасов, нарратив которых выстраивается вокруг фигуры монстра женского рода, например, ведьмы. На основании теории Б. Крида можно выделить три основные линии, по которым можно проследить механизм конструирования образов монструозного в данных фильмах: отношения матери и ребенка, понятие границы и религиозной скверны и образы отторгаемого. Базовой схемой для визуализации образов отторгаемого выступает женское тело, которое становится главным маркером монструозного. В заключении делается вывод о том, что в современном хорроре образы монструозного по-прежнему глубоко укоренены в древних религиозных запретах, а одной из функций хоррора является сохранение границ и табу в постсекулярном обществе.

Ключевые слова: хоррор, ужасы, монстр, ведьма, охота на ведьм, монструозно-фемининное, тело, гендер

Для цитирования: Бахтеева М.С. Конструирование образа ведьмы в современном хорроре // Артикульт. 2024. №3(55). С. 53-61. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-53-61

The article examines the representation of the witch in two horror films: "The VVitch: A New-England Folktale" (2015) and "Hagazussa" (2017). The films are set during the historic period of the witch hunts. The article draws on the theoretical foundations of the "monstrous-feminine" theory by B. Creed and the concept of "disgust" by Yu. Kristeva as its methodological basis.

B. Creed's theory seems to be very promising in the analysis of horror films, which are built around a female monster figure, such as a witch. Based on the theory of B. Creed, we can identify three main themes in the construction of monstrous images in these films: mother-child relationships, the concept of purity and dirt and images of disgust. The basis is the female body, which becomes the primary indicator of the monstrous. It is concluded that the images of the monstrous are based on religious prohibitions, and one of the functions of horror is to maintain boundaries and taboos in a post-secular society.

Keywords: horror, monster, witch, witch hunt, the monstrous-feminine, body, gender

For citation: Bakhteeva M.S. "Constructing the image of a witch in the modern horror film." *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 53-61. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-53-61

Введение

Фильмы в жанре хоррор уже давно перешли из разряда низших жанров в категорию фильмов, изучение которых пользуется особым спросом у киноведов и философов. В XXI веке данный жанр претерпел существенные изменения, появились новые субжанры, среди них – постхоррор и фолк-хоррор, к которым можно отнести и фильмы, оказавшиеся в центре внимания данной статьи. Это фильмы «Ведьма: Сказка Новой Англии» (реж. Р. Эггерс, 2015) и «Ведьмы» (реж. Л. Файгелфельд, 2017). С фолк-хоррором эти фильмы объединяет атмосфера изоляции, визуализация темных аспектов природы, враждебных человеку, и элементы древних дохристианских культов и народных суеверий [Hurley, 2019]. К постхоррорам эти киноработы можно отнести благодаря наличию таких критериев, как медленный темп, жанровое своеобразие (драма в оболочке ужасов) и глубокое чувство беспредметного беспокойства, вызванное особой реалистичностью происходящего на экране [Павлов, 2021]. Оба фильма, как следует из названия, посвящены теме ведовства. Время действия обоих

фильмов – это исторические времена охоты на ведьм, а главная манифестация монструозного явлена в образе ведьмы.

Целью данной статьи является выявление особенностей репрезентации образа ведьмы в двух представленных фильмах. В качестве методологической основы в статье используется теория, предложенная профессором Мельбурнского университета Барбарой Крид о «монструозно-фемининном». Б. Крид является представителем феминисткой теории кино (Д. Стейси, К. Джонстон, Т. де Лауретис, К. Кловер, Л. Уильямс), которая зародилась в 1970-х годах в США. Б. Крид смещает устоявшуюся точку зрения с пассивного образа женщины как объекта, вовлеченного в производство мужского желания, разработанную британским теоретиком кино Лаурой Малви [Малви, 2000], на женскую монструозность как источник активной угрозы. Согласно Б. Крид, «все человеческие общества обладают концепцией монструозно-фемининного – того шокирующего, пугающего, ужасающего, отвратительного, абъектного, что есть в женщине» [Крид, 2006, с. 183], а прототипом всех определений чудовищного является репродуктивное женское тело. В свою очередь, сама Б. Крид выстраивает свою теорию на концепции «отвратительного» французского философа Юлии Кристевой [Кристева, 2003]. Несмотря на то, что данная теория была предложена Ю. Кристевой для исследования литературы и языка, она обнаруживает большой эпистемологический потенциал для анализа кинотекстов, в том числе для анализа образа женщин в фильмах ужасов. В теории Ю. Кристевой Крид интересуется, прежде всего, понятие «абъектного» или отторгаемого, отношения матери и ребенка, концепция «отвратительного» в религиозном дискурсе и понятие границы. В связи с понятием границы стоит отметить еще одну работу по данной тематике, с которой была знакома и Ю. Кристева – это работа британского антрополога Мэри Дуглас «Чистота и опасность», в которой предпринята попытка исследовать представления о чистом и нечистом и связи этих представлений с сакральным [Дуглас, 2000]. Теория Б. Крид представляется весьма перспективной в исследовании фильмов ужасов, нарратив которых выстраивается вокруг фигуры монстра женского рода, например, ведьмы. Теория о «монструозно-фемининном» во многом базируется на понятийном аппарате философии религии, а сама Б. Крид полагает, что в дискурсе современного хоррора механизмы конструирования монструозного глубоко укоренены в области религии. В статье предпринята попытка выявить основной круг религиозно-философских концептов, являющихся смыслообразующими для конструирования образа ведьмы.

Материнское: «нечистота» и становление субъекта через негативное созидание

Фильм австрийского режиссёра Лукаса Файгелфельда «Ведьмы» (2017) рассказывает историю девушки из XV века, которая вместе с матерью живет в лесной хижине на окраине деревни среди Альпийских гор. В оригинале фильм носит название «Hagazussa». Это слово происходит из древневерхненемецкого языка, так в XV-XVI вв. называли ведьм в некоторых немецкоязычных землях Европы. Фильм состоит из четырех частей, первая и последняя из которых представляют наибольший интерес в контексте данного анализа.

Первая часть носит название «Тени», именно в ней мы в первый и последний раз встречаемся с матерью главной героини. Мы наблюдаем жизнь совсем еще юной Альбрун и её матери Марты. Однажды ночью к их дому приходят люди, ряженные в шкуры животных, называют их ведьмами и считают, что их нужно сжечь. Этот короткий эпизод вводит нас в контекст повествования. Позже мать девочки заболевает. Представление материнского как отвратительного здесь явлено не символически, а предельно наглядно и достоверно. На экране мы видим агонизирующее тело немолодой женщины. «Тело ...дает базовую схему для любой символики. Едва ли есть такое осквернение, которое не было бы в первую очередь соотносено с каким-нибудь физиологическим проявлением» [Дуглас, 2000, с. 240]. Болезнь матери показана во всех деталях: рвота, нарывы, гниющая плоть, телесные отбросы, упадок и смерть. В дискурсе современного хоррора образы монструозного глубоко укоренены в древних религиозных и исторических понятиях отторгаемого – в особенности в связи с понятием «религиозная скверна» [Крид, 2006, с. 186]. Нечистота или «религиозная скверна», в отличие от понятия христианского греха, мыслилась, во-первых, как нечто материальное, как то, от чего можно очиститься или что

можно переложить на другое существо, во-вторых, как нарушение границ и смешение категорий, которые должны были оставаться четко разделенными. Женщина уже по своей природе, сущность которой определялась способностью к деторождению, считалась «нечистой». «Нечистота» противоречила определенному порядку вещей, поскольку она приводила к смешению сущностей, которые не следовало смешивать. Акт рождения, например, рассматривался как «нечистый» и сакральный одновременно. Так, в 12 главе книги Левит, на которую ссылается Ю. Кристева, мы находим следующее иудейское религиозное предписание в отношении тела роженицы: «из-за родов и крови, которые ей сопутствуют, она будет считаться «нечистой»...» [Кристева, 2006, с. 135]. Кристева конструирует свою теорию материнского в абъектном, прослеживая его меняющиеся характеристики от языческих культов через иудаизм к кульминации в христианстве.

В фильме дочь старательно ухаживает за больной матерью. Однажды среди ночи Альбрун слышит голос матери, который зовёт её по имени. Она подходит к кровати больной и та приглашает её лечь к ней в постель, после чего начинает нюхать девочку и испытывает явное возбуждение. Далее мы видим на пальцах женщины кровь, вероятно, это менструальная кровь Альбрун. Испуганная Альбрун отталкивает мать и убегает. В начале сцены, когда дочь только приближается к кровати больной, мы не совсем узнаем мать девочки, как будто с ней произошла демоническая трансформация. Её лицо стало другим и больше напоминает дьявольскую маску с оскалом. Сама фигура матери становится ядром жуткого и неопознаваемого, фиксируя «пороговость» её состояния. «В некотором отношении центральным для конструирования монструозного в фильме ужасов становится понятие границы: абъектное есть то, что пересекает или угрожает пересечь «границу». Хотя специфическая природа границы меняется от фильма к фильму, функция монструозного остается той же – устроить встречу символического порядка с тем, что угрожает его спокойствию» [Крид, 2006, с. 189]. По сути, только этот эпизод и позволяет нам констатировать наличие в фильме условного «монстра». Мотив разрыва с матерью представлен в данной сцене в физическом акте отторжения, когда Альбрун отталкивает мать и убегает, «мы можем наблюдать отторжение в действии, когда ребенок старается оторваться от матери, представляющую собой архаическую материнскую фигуру, в ситуации неизменного отсутствия отца. В таких фильмах материнская фигура конструируется как монструозно-фемининное» [Крид, 2006, с. 190]. В фильме «Ведьмы» нет даже намека на фигуру отца. Более того, во второй части фильма мы видим уже повзрослевшую Альбрун с ребенком, который тоже оказывается девочкой, что позволяет постулировать еще более архаичный образ матери – «порождающей, партеногенетической матери» [там же, с. 199]. В завершении первой части мы видим труп матери в лесу, увитый змеями. Мать умирает, когда её дочь становится женщиной, на что указывает её менструальная кровь. Так, отвратительное, равно как и материнское, способствует через негативное созидание становлению субъекта. В заключительной сцене можно усмотреть преемственность или переход силы от старой и больной женщины к её юной дочери.

Понятие «границы» и предел абъекции

Во второй части фильма мы встречаемся с уже взрослой Альбрун, которая сама стала матерью. Она по-прежнему живет уединенно, хотя пытается сблизиться с местным населением. Сближение оборачивается сексуальным насилием. Альбрун насилует мужчину. Это насилие закрепляет за ней статус отверженной. «Колдовство... связывается с неструктурированностью. Колдуны оказываются социальным эквивалентом жуков и пауков, живущих в стеновых трещинах и под обшивкой домов. Они вызывают страх и неприязнь, которые в иных ментальных структурах связываются с другими неопределенностями и противоречиями, и те силы, которые им приписываются, символизируют их неоднозначный и неартикулированный статус» [Дуглас, 2000, с. 155]. После совершенного над ней насилия Альбрун мстит: подкидывает в местный ручей труп крысы, после чего мочится в него. Ночью она зажигает свечу у черепа своей матери и говорит слова, но мы их не слышим. Это либо молитва, либо заклинание. Это обращение к матери как пробуждение её темного начала. Третья часть под названием «Кровь» начинается со сцены сжигания горы трупов, вероятно, умерших от чумы. За этой картиной наблюдает Альбрун и улыбается. Далее она идет по лесу с младенцем на руках и ест грибы, по виду

M.S. Bakhteeva *Constructing the image of a witch
in the modern horror film*

напоминающие поганки. В измененном состоянии сознания она заходит с младенцем в мутное лесное озеро, и мы видим круги крови на воде.

В заключительной четвертой части под названием «Огонь» монстром предстает уже сама героиня. Полнолуние. В очаге дома горит огонь. Альбрун спит, по её телу ползает змея – символическая отсылка к трупам матери, увитому змеями. Змеи как хтонические существа и неизменные спутники великих богинь древности фиксируют пороговость состояния героини, захваченность её тела inferнальной стихией. Альбрун вновь, как в начале фильма, слышит голос своей матери, который зовет её по имени. Она просыпается и обнаруживает труп своего ребенка. Плачет. Подходит с трупом к кипящему котлу. В следующем кадре Альбрун, преодолевая отвращение, ест мясо, по виду очень напоминающее младенца. Её тошнит. Она слышит страшный смех своей матери и в ужасе выбегает из дома. Фильм заканчивается сценой, где лежащее на фоне Альпийских гор тело Альбрун воспламеняется и горит.

Центральным эпизодом для иллюстрации работы отторжения является эпизод с поеданием младенца и последующей тошнотой. Сцена тошноты очень достоверна и вызывает схожие чувства почти на физическом уровне. В данном контексте не столь важно, почему Альбрун делает это, потому что сошла с ума от горя после смерти своего дитя или умирает от голода, так как жители деревни не только надругались над ней, но и вырезали весь её домашний скот. Ночная сцена каннибализма является собой некий предел абъекции: «отвратительное – это то, что взрывает самоидентичность, систему, порядок. То, что не признает границ, положений дел, правил. Пробел, двусмысленность, разнородность» [Кристева, 2006, с. 39]. Сцена поедания собственного младенца – это то, что заставляет нас недоумевать. Ведь если смерть ребенка можно посчитать ненамеренной, совершенной в состоянии наркотического опьянения, то поедание его трупа становится как будто доказательством того, что Альбрун – та, за которую её принимали, или та, которой была обречена стать. Ведьма. В этом смысле заключительная сцена сожжения Альбрун представляется логически обоснованным и как будто бы неизбежным финалом, уготованным каждой ведьме.

Историко-религиозный контекст ведовства

Мотив убийства младенца и последующая манипуляция с его трупом – один из ключевых маркеров ведьмы в теологическом дискурсе позднего средневековья, мотив, который не обошли своим вниманием оба режиссёра. С убийства младенца начинается и второй фильм – «Ведьма» (2015, реж. Р. Эггерс), действие которого разворачивается в 1630 году в Новой Англии, за несколько десятилетий до начала одного из самых известных судебных процессов над ведьмами в истории США, который произошел в новоанглийском Сайлеме.

Почему убийство младенца? Одним из главных обвинений, которые выдвигались против женщин, обвиняемых в злонамеренном колдовстве, было вредительство жизни. Вообще, в случае с ведьмой, мы всегда имеем дело со смертью и зловредительством в отношении зарождения новой жизни. Эти обвинения мы встречаем в первом официальном документе церковных властей, объявившем истребление ведьм насущной задачей церкви. Речь идет о булле папы Иннокентия VIII «С величайшим рвением» от 5 декабря 1484 года, согласно которой ведьмы переставали быть плодом народного суеверия и включались в круг христианской демонологии. В булле также содержался основной список преступлений ведьм: своими колдовскими действиями они «наводят порчу, губят рождаемое женщинами, приплод животных, плоды земли, виноградники и плодовые сады, а также мужчин, домашних и других животных...» (цит. по: [Лозинский, 1986, с. 209]). Как явствует из документа, основной круг обвинений против ведьмы были связаны либо с вредительством производительной силе природы: засуха, неурожай, падеж скота и т.п., либо с вредительством репродуктивной системе человека, причем на всех этапах: лишения мужчин и женщин способности к зачатию, препятствие зачатию во чреве женщины, искусственное прерывание беременности и, наконец, если ребенок все же появился на свет, то ведьма посвящала новорожденного демонам. Доказательством этому также служат названия глав самого известного демонологического трактата о ведьмах «Молот ведьм», вышедшем в 1487 году: «О способе, коим ведьмы имеют

обыкновение задерживать силу деторождения», «О способе, коим ведьмы лишают мужчин полового члена», «О способе, коим повивальные бабки причиняют величайшие вредительства, убивая детей или посвящая их демонам» [Шпренгер, Инститорис, 1990, с. 349-350]. В то время, как основным предназначением женщины являлось рождение потомства, в случае с ведьмой на первый план выходит вредительство всему, что связано с жизнью и её воспроизводством.

Помимо убийства младенца в обоих фильмах мы наблюдаем и другие маркеры, фиксирующие тот факт, что данная история точно про ведьм: чёрный козел, являющийся излюбленной личиной Дьявола; галлюцинации и наваждения; визуализация темных аспектов природы, неурожай, падеж скота, чума; атмосфера изоляции: обе семьи вынуждены жить в лесной глуши на окраине, обе семьи – изгои. В обоих фильмах поднимаются темы греховности человеческой природы и осознание беззащитности человека перед лицом суеверий и страхов. Оба режиссёра помещают своих героинь в исторические времена охоты на ведьм, в фильмах точно и выверено реконструируется описываемая эпоха. Съёмки обоих фильмов проходили при естественном освещении или при свете свечей. Р. Эггерс, в прошлом сценический дизайнер, для воссоздания фермы пуритан и их одежды использовал строительные материалы и ткани того времени, даже саундтрек к фильму был записан на инструментах XVII века. О знакомстве Р. Эггерса с архивными данными о судебных процессах над ведьмами свидетельствует не только подчеркнутая аутентичность его киноработы, но прямое указание на это в эпилоге к фильму. И наконец, для обоих режиссёров, которые также выступили сценаристами, это были дебютные и очень личные работы. В своих интервью Р. Эггерс неоднократно упоминал о том, что фильм стал для него способом вернуться во времена своего детства, которое он провел в Новой Англии, и снять «жанровое и очень личное кино» [Anielski, 2015]. События обоих фильмов выглядят очень реалистично, даже в тех случаях, когда мы встречаемся с явлениями сверхъестественного порядка. Ставка на аутентичность оказалась полностью оправданной, воссозданный на экране дух времени делает ведьму реальной, как и ужас от встречи с ней.

Первое появление ведьмы: религиозная скверна и абъектное

Фильм Р. Эггерса рассказывает о семье пуритан, состоящих из матери, отца и четверых детей: двух близнецов, сына и старшей дочери Томассин. Семья вынуждена поселиться на окраине дремучего леса после их изгнания из общины. Скоро в семье появляется пятый ребенок, с таинственного исчезновения которого в лесу и начинается череда ужасных событий.

Монструозно-фемининное в фильме явлено в предельно конкретном образе ведьмы, который режиссёр предьявляет зрителю уже на восьмой минуте фильма, отходя от устоявшихся канонов жанра. За время фильма ведьма появляется всего три раза, и, несмотря на то, что каждый раз эти явления занимают не более трех минут экранного времени, этого оказывается достаточно, чтобы она заразила своим присутствием всё вокруг. Даже тогда, когда ведьмы на экране нет, мы знаем, что она где-то рядом. Всё это создает атмосферу тревожности, страха и ожидания неминуемой гибели.

Главная героиня Томассин отправляется на прогулку с младенцем на опушку леса. Во время игры она на несколько секунд закрывает глаза, и в этот момент младенец исчезает. Мы видим фигуру в красном плаще, быстро удаляющуюся в глубь леса. В следующем кадре над телом ребенка заносится нож. После этой безапелляционной демонстрации человеческого жертвоприношения зритель понимает, что в фильме может произойти всё, что угодно, никаких табу нет. Но на этом сцена не заканчивается. При мерцающем свете свечей нам явлен образ обнаженной старухи, которая что-то измельчает в ступе, после чего обмазывает своё тело и метлу полученной смесью, которая, судя по цвету и текстуре, явно содержит останки человеческой плоти, после чего безобразное старое тело корчится в судорогах. И в завершении эпизода мы наблюдаем силуэт фигуры на метле, улетающей в ночь на фоне огромной полной луны. «Отвратительное» в этом эпизоде полностью сконцентрировано на теле ведьмы. Первое, что с очевидностью предьявляет нам экран – это то, что перед нами тело старухи. Но тело это только основа или скорее костяк, на который слой за слоем нанизываются элементы негативного порядка. В сцене манипуляции с трупом младенца «религиозная скверна» обнаруживается не только в много-

M.S. Bakhteeva *Constructing the image of a witch
in the modern horror film*

кратном нарушении запретов, установленных богом, но и границ, нарушающих телесную целостность и центрирующих на себе отвращение – кровь, мертвая плоть, слизь и пр. Нам явлено не просто убийство, но убийство младенца с последующим измельчением его плоти, превращением её в слизь и смешение с плотью старухи. «Столь древние фигуры абъекции, как вампир, упырь, зомби и ведьмы (одним из многих преступлений которой было использование трупов в своих магических ритуалах) продолжают снабжать современное кино его наиболее завораживающими и пугающими образами» [Крид, 2006, с. 188].

Второе появление ведьмы: нарушение границ и красота ужасного

Томассин с братом заблудились в лесу. Мотив леса в фильме красноречиво символизирует враждебное для человека пространство, нарушение границ которого грозит бедой. Брат оказывается у старой хижины, из которой выходит красивая молодая женщина. Её появление выглядит настолько неестественным, что сомнений в том, что перед нами ведьма не испытывает ни зритель, ни мальчик, готовый расплакаться от ужаса, но вместе того, чтобы бежать, как заколдованный идет ей навстречу. Одним из часто повторяющихся топосов в репрезентативной системе Средневековья и Нового времени является понимание женской красоты как воплощенной лжи. Красота, как и уродство, считалось отклонением от нормы и являлось предвестником опасности и божественного предостережения. Красота ведьмы служит единственной цели – искушить жертву и навлечь на неё гибель. Сцена завершается поцелуем ведьмы. О том, что красота – это иллюзия, а поцелуй грозит гибелью, свидетельствует дряхлая рука старухи, внезапно появляющаяся в завершении сцены. Образ молодой красавицы с рукой старухи визуализирует демоническое в соответствии с дискурсом Нового времени: отличительной особенностью демонического тела является непредсказуемость и гетерогенность [Махов, 2018]. Эта деталь вкупе с самим поцелуем оставляет стойкое послевкусие, вызывающее почти физическое чувство тошноты. Согласно Ю. Кристевой, пищевое отвращение является самой простой и архаичной формой отвращения» [Кристева, 2006, с. 38]. Рот в данной сцене становится местом, через которое скверна проникает внутрь мальчика и отравляет его мертвой энергией. Ночью мальчик появляется у своего дома обнаженный и больной и вскоре умирает. Предсмертная агония больного обнаруживает все симптомы пищевого отравления.

Третье появление ведьмы: тело монстра

Главная героиня Томассин и близнецы заперты матерью в загоне для животных. Глубокой ночью с крыши в загон проникает ведьма. Мы видим отвратительное старое тело, которое склонилось над козой, и то ли доит её, то ли пьет её кровь. Наутро все животные, кроме черного козла оказываются мертвы, а близнецы исчезают. Козёл убивает отца, а мать с ножом набрасывается на Томассин, но дочь оказывается сильнее и убивает её. Убийство матери – это итог сложных отношений, развитие которых мы наблюдали на протяжении всего фильма. Мать так и не смогла простить свою старшую дочь за то, что та не уберегла её дитя. Мы становимся свидетелями того, как чувства злости и обиды разрушают её, превращая в главного врага своей дочери. И хотя в фильме Эггерса мать не являет собой монструозное само по себе, элементы архетипа Темной матери в её образе сложно не заметить. Одной из самых ярких и выразительных сцен фильма является сцена, в которой черный ворон клюёт её грудь. Это сцена – инверсия классического образа богومатери западноевропейской художественной традиции. Разрыв с матерью, как и в фильме Л. Файгелфельда, становится новой точкой отсчета для главной героини. После убийства матери Томассин засыпает, а с наступлением ночи пробуждается, заключает договор с дьяволом и в сопровождении черного козла отправляется на шабаш.

Что касается образа ведьмы, то здесь она вновь, как и в первом своём появлении, предстаёт в образе старухи и, что примечательно, вновь старухи обнажённой. И если в первом эпизоде это выглядит вполне обоснованным: ведьма обнажена, т.к. наносит на тело смесь для полета на шабаш, то в третьем эпизоде, необходимость обнажения ничем не обусловлена. Ничем, кроме предъявления самого тела. Оптика хоррора почти всегда сосредоточена на теле, и ужасы пробуждают в нас страхи, связанные с

телом [Уильямс, 2014]. В данных киноработах женское тело вызывает не возбуждение, но отвращение. Женское тело становится главным маркером монструозного и демонического. Именно тело выступает опосредствующей функцией являемости Другого в мире [Подорога, 2010]. Другой обнаруживает себя, прежде всего, как не мое тело. В случае с монстром, являющимся в понятийной цепочке «Свой – Другой – Чужой – Враг – Монстр» радикально удаленным звеном, его тело конституируется как нечто радикальное иное по отношению к человеческому. Инаковость монстра вписана в его телесность и может быть культурной, политической, расовой, гендерной или сверхъестественной. В данных фильмах на первый план выходит не столько сверхъестественный аспект, сколько гендерный, что полностью соответствует средневековым представлениям о природе женского. Женщина, как и всё женское, понималось как особенность по отношению к норме человека – мужчине и, чаще всего, эта особенность оценивалась отрицательно как дефект подлинной человечности. Теологическая мысль средневековья описывает тело женщины как слабое и пассивное, несущее в себе разрушительное, стихийное начало. Подобные представления получают своё дальнейшее развитие в демонологических трактатах раннего Нового времени, в которых концепция женского несовершенства достигает своего логического завершения: женщина предстает как существо, соприродное дьяволу. В контексте философско-богословского дискурса Нового времени происходит конструирование образа ведьмы в представленных фильмах и, в этой, почти исторической, реконструкции христианских воззрений на природу женского режиссёры удивительно совпали с теологами. О том, что фемининное не является знаком монструозного само по себе, не забывает напоминать Б. Крид, указывая на то, что в этом качестве фемининное сконструировано исключительно внутри патриархального дискурса. [Крид, 2006, с. 212].

Заключение

Ведьма в современных фильмах в жанре хоррор продолжает оставаться весьма тиражируемым персонажем. Анализ образа ведьмы в двух представленных фильмах на основании теории Барбары Крид о «монструозно-фемининном» позволяет проследить основные линии, по которым происходит конструирование монструозного, в случае если фигура монстра не сокрыта, не имеет черты «чужеродного» или «нечеловеческого», а напротив, явлена в женском образе.

Первая линия, это линия мать – дочь. Материнская фигура предстает как абъект или отторгаемое, через опыт разрыва с которым происходит становление главных героинь. В этом контексте в фильмах можно усмотреть также черты драмы взросления. Опыт разрыва в фильмах представлен не как символический акт, а акт физический: отталкивание и побег в фильме Л. Файгелфельда и убийство матери в фильме Р. Эггерса. В обоих фильмах матери главных героинь умирают. Чтобы появилась новая ведьма, старая должна умереть. Смерть делает возможным преемственность и пробуждение женской темной силы.

Вторая линия – это образы отторгаемого. Образ ведьмы – это древнейшая фигура абъекции. Базовой схемой для визуализации образов отторгаемого выступает женское тело, на которое как на основу нанизываются элементы негативного порядка: кровь, пот, слюна, рвота, нарывы, уродство, болезнь, старость. Через эти наглядные элементы, скверна, являясь обратной стороной сакрального, обнаруживает свою глубинную связь с женской природой. Образы отторгаемого в фильмах сфокусированы не на главных героинях: в фильме Л. Файгелфельда это образ больной матери, в фильме Р. Эггерса – это старая голая ведьма. Главные героини, о которых нам только предстоит узнать, являются ли они ведьмами или нет, связаны с образами отторгаемого через убийство. В обоих фильмах пределом абъекции выступает убийство младенца – ключевой мотив теологического дискурса, посвященного вопросам ведовства. В фильмах мы наблюдаем не просто убийство, но расчленение и каннибализм, не просто младенца, но родного дитя. Убийство младенца и последующая манипуляция с его телом предстает как своего рода форма человеческого жертвоприношения, многократно попирающее законы рассудка, жизни и заповеди Бога, которые совершают те, кому уготовано стать ведьмами. В фильме Л. Файгелфельда главная героиня убивает и съедает собственного ребенка, в фильме Р. Эггерса героиня хоть и косвенно, но также повинна в похищении и убийстве новорожденного, а также собственноручно убивает мать.

M.S. Bakhteeva *Constructing the image of a witch in the modern horror film*

И третья линия конструирования монструозного, это комплекс понятий, стержневым среди которых является понятие «граница». Монструозное – это то, что находится на границе человеческого и нечеловеческого, естественного и сверхъестественного, добра и зла, порядка и хаоса. При рассмотрении образов монструозно-фемининного мы обнаруживаем их глубокую укорененность в комплексе древних религиозных запретов и морально-этических норм, что позволяет выявить и зафиксировать также такие понятия, как «нечистота» и «религиозная скверна». Религиозная скверна – это то, что нарушает границы, то, чего не должно быть, то, что несет угрозу порядку. В контексте скверны и христианских представлений о грехе репрезентуется тело ведьмы. «Нечистота» женского тела в случае с ведьмой выкручивается до предельного состояния и превращает тело ведьмы в фигуру абъекции. Репродуктивная система ведьмы инвертируется: ведьма – это женщина, которая порождает не жизнь, но смерть, та, кто вредит всему живому, та, кто совершает убийство матери и дитя, ибо ведьма есть искаженная женская сущность. Демонстрация и тематизация абъектного, в том числе при конструировании образа ведьмы в современном хорроре закрепляет за жанром функцию по сохранению в пост-секулярном обществе границ и табу, связанных с женской телесностью.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Ведьма / The VVitch: A New-England Folktale (2015, реж. Р. Эггерс, США, Канада, Великобритания), игр.
2. Ведьмы / Nagazussa (2017, реж. Л. Файгелфельд, Австрия, Германия), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Anielski R. How Robert Eggers Combined History and Childhood Horrors in 'The Witch' // Indiewire. 2015. Режим доступа: <https://www.indiewire.com/2015/10/how-robert-eggers-combined-history-and-childhood-horrors-in-the-witch-56333/> (дата обращения: 01.07.2023).
2. Шпренгер Я., Инститорис Г. Молот ведьм. – Москва: Издательство СП «Интербук», 1990.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дуглас М. Чистота и опасность / Пер. с англ. Р. Громовой под ред. С. Баньковской. – Москва: «Канон-пресс-Ц», «Кучково поле». 2000.
2. Крид Б. Ужас и монструозно-фемининное. Воображаемое отторжение (абъекция) // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей. Серия «Кинотексты». – Москва: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 183-212.
3. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – Санкт-Петербург: Алетей, 2003.
4. Лозинский С. Г. История папства. – Москва: Политиздат, 1986.
5. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории: сборник / пер., сост. и комм. Е.И. Гаповой и А.Р. Усмановой. – Минск: Профили, 2000. – С. 280-296.
6. Махов А.Е. Diabolus absconditus: непредсказуемость, неопределенность и невидимость демонического тела в иконографии и текстах раннего Нового времени // In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах № 7. – Москва: РГГУ, 2018. – С. 9-36.
7. Павлов А.В. Постхоррор? Рецензия на книгу Дэвида Черча // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2021. № 5(2). С. 294-313.
8. Подорога В.А. Другой (Тема Другого) // Новая философская энциклопедия. В четырех томах. Том 1. А – Д. / Ин-т философии РАН. – Москва: Мысль, 2010. – С. 698-699.
9. Уильямс Л. Телесные фильмы: гендер, жанр и эксцесс // Логос. 2014. Т. 24, № 6 (102). С. 61–84.
10. Hurley A.M. Devils and debauchery: why we love to be scared by folk horror // The Gardien. 2019. Режим доступа: <https://www.theguardian.com/film/2022/jan/05/woodlands-dark-and-days-bewitched-a-history-of-folk-horror-review> (дата обращения: 01.07.2023).

SOURCES

1. Anielski R. "How Robert Eggers Combined History and Childhood Horrors in 'The Witch'." *Indiewire*. 2015. Available at: <https://www.indiewire.com/2015/10/how-robert-eggers-combined-history-and-childhood-horrors-in-the-witch-56333/> (accessed: 01.07.2023).
2. Sprenger J., Institoris G. *Molot wedm* [Witches Hammer]. Moscow, Izdatelstvo "Interbuk", 1990. (in Russian)

REFERENCES

1. Creed B. "Uzhas i monstrozno-femininnoe. Voobrazaemoe ottorzhenie (ab'ekciya)" [Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection]. *Fantasticheskoe kino. E'pizod pervyj*: Sbornik statej. Seriya "Kinoteksty". [Fantastic film. Episode first]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. P. 183-212. (in Russian)
2. Douglas M. *Chistota i opasnost'* [Purity and Danger]. Moscow, Kanon-press-C, Kuchkovo pole, 2000. (in Russian)
3. Hurley A.M. "Devils and debauchery: why we love to be scared by folk horror". *The Gardien*. 2019. Available at: <https://www.theguardian.com/film/2022/jan/05/woodlands-dark-and-days-bewitched-a-history-of-folk-horror-review> (accessed: 01.07.2023).
4. Mahov A.E. "Diabolus absconditus: nepredskazuemost', neopredelennost' i nevidimost' demonicheskogo tela v ikonografii i tekstax rannego Novogo vremeni" [Diabolus absconditus: unpredictability, uncertainty and invisibility of the demonic body in iconography and texts of the early modern period]. *Umbra: Demonologiya kak semioticheskaya sistema: Almanax* № 7 [In Umbra: Demonology as a semiotic system: Almanac No. 7]. Moscow, RGGU, 2018. – P. 9-36. (in Russian)
5. Pavlov A.V. "Posthorror?: recenziya na knigu Devida Chercha" [Post horror?: review of the book by David Church]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshej shkoly ekonomiki* [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics]. 2021. No 5(2). P. 294-313. (in Russian)
6. Podoroga W.A. "Drugoj (Tema Drugogo)." [Other]. *Novaya filosofskaya e'nciklopediya*. V chety'rex tomax Vol 1 [New encyclopedia of philosophy]. Institut filosofii RAN. Moscow, My'sl', 2010. P. 698-699. (in Russian)
7. Kristeva Ju. *Sily' uzhasa: e'sse ob otrashhenii* [Forces of horror. Essay on disgust]. Saint Petersburg, 2003. (in Russian)
8. Losinki S.G. *Istoriya papstva* [History of the papacy]. Moscow, Politizdat, 1986. (in Russian)

М.С. Бахтева *Конструирование образа ведьмы
в современном хорроре*

9. Mulvey L. "Vizual'noe udovol'stvie i narrativny`j kinematograf" [Visual Pleasure and Narrative Cinema]. *Antologiya gendernoj teorii: sbornik* [Anthology of gender theory]. Minsk, Propilei, 2000. P. 280-296. (in Russian)
10. Williams L. "Telesny'e fil'my`: gender, zhanr i e`kscsess" [Film Bodies: Gender, Genre, and Excess]. *Logos*, 2014. Vol. 24, no 6 (102). P. 61-84. (in Russian)

Научная статья / Research article

УДК/UDC 391

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-62-73

Анастасия Александровна Размахнина
Anastasia Alexandrovna Razmakhnina
магистр теории моды, аспирант,
master of fashion theory, postgraduate student,
НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)
HSE University (Moscow, Russia)
asia.aladjalova@gmail.com

ВРЕМЯ ВИНТАЖНОЙ МОДЫ: ВОПРОСЫ ТЕМПОРАЛЬНОСТИ И ПАМЯТИ VINTAGE FASHION TIME: ISSUES OF TEMPORALITY AND MEMORY

Понятие «моды» подразумевает постоянное обновление и четкий ритм смены тенденций, потому прежде, чем приступить к изучению винтажной одежды в контексте моды, следует сперва доказать причастность винтажа к модному дискурсу. В данной работе предпринята попытка вписать винтаж в модный дискурс через введение концепций нелинейного и замершего времени. Это может быть благодаря теориям, разработанным Вальтером Бенямином, Мишелем Серром, Жаном Бодрийяром и другими исследователями. Работа делится на три части. Первая посвящена вопросам времени, заключенного в одежде. Это могут быть замершие формы прошлого, внезапно проявляющиеся в настоящем в силу некоей искривленности времени. Или это могут быть винтажные предметы, контейнирующие память и время в себе в виде материальных или нематериальных следов. Вторая часть посвящена вопросам реконструкции прошлого. Образ прошлого формируется в настоящем, потому так различаются исторические реконструкции разных лет. Большую роль в этом играет доступность исторических источников. Третья часть посвящена гардеробным практикам любителей винтажной одежды и анализу этих приемов на основе вышензложенных теорий нелинейного и замершего времени.

Ключевые слова: время, мода, темпоральность, нелинейное время, винтажная одежда, винтажная мода, гардеробные практики, история моды, теория моды

Для цитирования: Размахнина А.А. Время винтажной моды: вопросы темпоральности и памяти // Артикульт. 2024. №3(55). С. 62-73. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-62-73

The concept of “fashion” implies constant renewal and a clear rhythm of changing trends, therefore, before starting to study vintage clothing in the context of fashion, one should first prove the involvement of vintage in fashion discourse. This paper attempts to incorporate vintage into fashion discourse through the introduction of the concepts of non-linear and uchronial time. This becomes possible through the theories developed by Walter Benjamin, Michel Serres, Jean Baudrillard and other researchers.

The paper consists of three parts. The first is devoted to the issues of time contained in clothing. These may be frozen forms of the past, suddenly appearing in the present due to some kind of curvature of time. Or they could be vintage objects that contain memory and time in the form of tangible or intangible traces. The second part is devoted to issues of reconstruction of the past. The image of the past is formed in the present, which is why historical reconstructions of different years differ so much. The availability of historical sources plays a big role in this. The third part is devoted to wardrobe practices of vintage lovers and the analysis of these techniques based on the above theories of nonlinear and uchronial time.

Keywords: time, fashion, temporality, non-linear time, vintage clothing, vintage fashion, wardrobe practices, fashion history, fashion theory

For citation: Razmakhnina A.A. “Vintage fashion time: issues of temporality and memory.” *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 62-73. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-62-73

Введение

В данной статье рассмотрены вопросы взаимодействия винтажной одежды и времени, а также поставлен вопрос о легитимности понятия винтажной моды, учитывая сложившиеся определения термина «мода» в научном дискурсе. Этот термин подразумевает сиюминутность, постоянное обновление и быстрый четко определенный ритм смены тенденций [Липовецкий, 2012, с. 28]. При том что под понятие «винтажной одежды», напротив, попадают предметы, относящиеся к предыдущей эпохе и выражающие модные тренды своего времени; вышедшие из употребления, но вернувшиеся и активно действующие в современности [Размахнина, 2023, с. 235].

В статье предложена следующая гипотеза: несмотря на то, что в рамках линейного времени не представляется возможным вписать винтажную одежду в модный дискурс, это возможно в рамках нелинейного времени.

© Размахнина А.А., 2024

Дата поступления: 26.12.2023. Дата одобрения после рецензирования: 18.06.2024. Дата публикации: 30.09.2024.

Для того, чтобы понимать истоки определения моды как набора трендов текущего и даже будущего момента, следует обратиться к понятию временного шага моды, зародившегося и укрепившегося в период с XVIII до XX столетия. Орели ван де Пэр пишет, что временной шаг моды был заложен еще в периодическом издании *Mercure Galant*, выходившем с 1672 по 1724 год и подразумевавшим деление модной одежды на весенне-летние и осенне-зимние комплекты. Природные сезоны легли в основу модных сезонов и послужили своеобразными якорями для определения, что еще модно, а что уже устарело. В журналах XIX столетия даже указывали конкретные даты (к примеру, конец первой недели сентября), после которых модные образы ушедшего сезона выходили из моды [Peer van de, 2020, p. 50]. Возникшая в XX веке система модных показов дважды в год (Spring/Summer и Fall/Winter) утвердила временной шаг и сделала ритм смены мод видимым. Этот ритм можно назвать традиционным для системы моды XX века, и винтажная одежда, обращенная в прошлое, а не в будущее, явно не вписывается в него.

Описанный выше ритм относится к линейному времени. То есть время здесь понимается как прямая с нанесенными на нее отрезками, каждый из которых отстает назад в положенный ему срок, а на его место наступает новый [Evans, Vaccari, 2020, p. 9].

Концепции линейного времени противостоят теории нелинейного или вообще отсутствующего времени. Чтобы проанализировать, как функционирует винтажная одежда внутри современности, следует обратиться к теориям «прыжка тигра» и «скомканного носового платка». Первая была предложена Вальтером Беньямином, и согласно ей мода имеет чутье на злободневное, как бы глубоко в толще времен оно бы не располагалось. То, как мода извлекает это злободневное и переносит его в настоящее, похоже на прыжок тигра [Benjamin, 2020]. Вторую изложил французский философ Мишель Серр: критикуя концепцию линейного времени, он сравнивает время не с прямой, где все события расположены в порядке хронологии и удалены друг от друга по этому принципу, а, скорее, со скомканным носовым платком, где события далеко разнесенных друг от друга эпох могут оказаться рядом [Salisbury, 2014]. В качестве наглядного примера этой теории, как правило, приводят историю Холокоста и событий Первой и Второй мировых войн, которые не просто разорвали временную рамку, но обнулили процесс эволюции, перечеркнув все достижения человечества [Serres, Latour, 1995], сблизив таким образом далеко разнесенные на полотне времени точки первобытной цивилизации и XX века. На эти теории можно опереться при разборе ситуаций, когда смысловые аналогии, модные тренды или даже подлинные артефакты из прошлого присутствуют в современности.

В плане отношения времени и винтажной моды можно исследовать три области: 1. Проблему времени, заключенного в одежде и моде; 2. Проблему имитации более старого; 3. Вопросы нелинейной темпоральности в отношении винтажного гардероба.

Время, заключенное в винтажной одежде

О времени, заключенном в винтажной одежде, можно говорить в двух ипостасях. Во-первых, существуют вполне осязаемые физические следы, которые время оставляет на ткани предмета. Адам Гечи и Вики Караминас упоминают пятна, складки, пот, оставленные на одежде в прошлом и существующие до сих пор – то есть принадлежащие настоящему времени [Гечи, Караминас, 2020, с. 44]. Бетан Байд исследовала предметы одежды рубежа 1940-х – 1950-х годов из собрания музея Лондона, выявляя через заштопанные прорехи и обтрепанные края условия их ношения и их значимость для своих владелиц. Задача оказалась вполне выполнимой: по словам исследовательницы, характер потеростей и остатки пыли на краях брюк рассказали ей о том, что они использовались скорее в городской среде, а не в сельской местности; а отсутствие растянутых участков и разошедшихся швов указало на то, что вещь не стесняла тело владелицы [Байд, 2018, с. 145]. Эллен Сэмпсон перечисляет и другие отметины, оставленные на вещи предыдущими владельцами: следы пота, вытянутые локти, укороченный подол, увеличенная талия [Сэмпсон, 2018, с. 93].

В контексте работы именно с винтажной одеждой эти следы становятся не просто отметинами предыдущих владельцев, но маркерами своего времени, так как отражают характер отношения к вещам

A.A. Razmakhnina *Vintage fashion time:
issues of temporality and memory*

в прошедшую эпоху. Скажем, в примере с прорезами на платье, которое исследовала Бетан Байд, фигурируют упоминания о двух разных типах ремонта идентичных прорезов: одна была сделана по технологиям времен дефицита, очень аккуратно – другая же латалась на скорую руку, видимо, в более позднее время, когда платью уже вышло из моды или нормы отношения к ремонту одежды изменились. Те следы ношения, которые демонстрирует винтажная вещь, указывают на степень изношенности, до которой мог дойти владелец, что тоже говорит о нормах эпохи и выводит винтажную одежду в ряд полноценных исторических источников.

Во-вторых, время может быть заключено в вещи, в оставшейся от нее ткани и пуговицах на уровне воспоминаний. При этом физические следы бытования могут отсутствовать вовсе. Приведем пример, когда остатки предмета одежды, в данном случае это пуговицы, содержат в себе память и являются предметом символическим. В Приморском краеведческом музее (Выборгский р-н Ленинградской обл.) хранится блузка, пошитая примерно в 1990-е годы, но пуговицы на ней относятся к 1930-м годам. Это дар К. Тервехартиала, которая в 1939 году юной девушкой была вынуждена бежать из родного города (тогда Приморск назывался Койвисто и был финским) вглубь Финляндии, чтобы спастись от войны. В эвакуацию она взяла только самое необходимое, в том числе платье с этими пуговицами. Когда ткань стала ветхой, она пошила новое платье и в целях экономии использовала те же пуговицы. И так происходило несколько раз. С годами она поняла, что перешивание этих пуговиц на все новые и новые вещи становится для нее ритуалом, призванным сохранить ее прошлое, идентичность, историю ее происхождения из Койвисто. Как только появилась возможность, она посетила Приморск и передала пуговицы вместе с той блузкой, на которую они были нашиты в тот момент, в дар краеведческому музею. Эта история иллюстрирует способность одежды становиться вместилищем времени, перерабатывая его в воспоминания. Об этом упоминает и Бетан Байд, приводя в пример историю о том, как взрослое платье истрепалось и было перешито в детское, однако, даже в таком виде, надетое на совсем другое тело, неизменно вызывало массу воспоминаний у своей первой владелицы [Байд, 2018]. А в истории из Приморского музея есть еще одна особенность: память сохранена не в предмете целиком, а в пуговицах, которые пережили множество нарядов, неоднократно спарывались и нашивались заново и, вероятно, могут пережить свою владелицу. Варвара Веселова пишет о сакральном значении пуговиц: согласно поверьям, на Руси они служили оберегами; в европейских свадебных обрядах им отводилась магическая роль. И, что особенно важно в рамках исследуемой темы, они могут служить вместилищем памяти об ушедшем дорогом человеке или об ушедшей эпохе, так как способны прожить намного дольше, чем одежда и человек [Веселова, 2010-2011, с. 273]. Хороший пример хранилища семейной памяти – коробка с пуговицами, куда десятилетиями все члены семьи бросали оторвавшиеся пуговицы, чтоб потом их пришить обратно, но так никогда и не пришивали. Собранные вместе, они могут поэтапно рассказать всю историю семьи. Яркие и похожие на игрушки, пуговицы с одежды родителей часто остаются в воспоминаниях детей, и, будучи сохраненными, могут живо напоминать о детстве.

Но даже лишенные физических следов времени и личной памяти, винтажные предметы могут служить хранилищем времени. Одно из определений винтажа предполагает «подборку лучшего, что было создано кем-то или чем-то» [Britannika]. Переводя это определение в плоскость одежды, получаем самые значимые тренды, самые качественные материалы, самые инновационные на тот момент технологии или работу самых лучших мастеров своего времени. Таким образом, винтажный предмет уже сам по себе содержит в себе время своего производства. Даже если он не был произведен самым лучшим модным домом периода, он был сделан с учетом известных тогда технологий, из распространенных тогда материалов, согласно модному фасону и с оглядкой на антропологические данные своего времени (имеется в виду система ростовок и размеров; приемлемые для своей целевой группы фасоны, оттенки и принты). Все это можно назвать нематериальными следами времени, заключенными в винтажной одежде.

С упомянутыми выше нематериальными следами времени связано и распространенное мнение о цикличности моды, основанное на том, что определенные фасоны, принты, фактуры из прошлых

эпох рано или поздно вновь становятся актуальными. Жан Бодрийяр писал: «Мода всегда пользуется стилем “ретро”, но всегда ценой отмены прошлого как такового: формы умирают и воскресают в виде призраков» [Бодрийяр, 2000, с. 170]. Он связывает актуальность моды с ритуализацией прошлого. Мода, по его словам, это совокупность замерших форм, которые превращаются во вневременные знаки, которые могут вновь появиться в настоящем – в силу некоей искривленности времени [там же, с. 170].

Но упомянутая Бодрийяром «искривленность времени», принимаемая в дискурсе разговоров о моде за цикличность, вовсе не является цикличностью. Если бы мода была циклична, после появления в настоящем замерших форм 1970-х годов неизменно появлялись бы формы 1980-х. Однако, этого не происходит: нематериальные следы времени (крой, принт, фактура) из другой эпохи возникают как будто внезапно. Это можно сравнить с «прыжком тигра» – в терминологии Вальтера Беньямина. Современная мода вдруг использует злободневное из другой эпохи, то есть фактически переносит в настоящее замершие формы прошлого: элементы кроя, очертания принтов, особенности фактур ткани. Историк моды Джеймс Лейвер рассуждает о возвращении не замерших форм, как они обозначены выше, а тенденций. Так, в 1946 году он предположил, что к концу 1950-х годов женская мода вернется к формам, напоминающим те, что были актуальны в середине 1920-х годов: прямые по форме платья с талией не на естественной линии. В 1969 году он констатировал этот факт, документально подтвердив его выпуском линии Н домом Dior [Laver, 1969, p. 260]. Эту тенденцию Лейвер связывает с идеями эмансипации, получившими особую популярность как в 1920-х, так и в конце 1950-х годов.

Отдельные замершие формы 1970-х годов стабильно присутствуют в чертах современной моды. Однако это не полное повторение форм той эпохи, а лишь выборочное; и не воспроизведение, а стилизация. Глянцевые издания раз в несколько лет анонсируют возвращение образов 1970-х годов, но фактически они так ни разу и не вернулись: ни в конце 1990-х, ни в первые десятилетия XXI века. Более того, эти повторные возвращения и новые стилизации искажают восприятие аутентичных предметов той эпохи. Как пишут Ники Грегсон и Луиза Крю, в конце 1990-х годов мейнстримная мода переосмысляла такие формы 1970-х годов, как расклешенные брюки и американские проймы и, несмотря на то, что крой «кlesh» 1990-х отличался от кроя 1970-х, все брюки такого фасона воспринимались любителями ретровечеринок одинаково пригодными для выхода в свет. Однако, если продавцы винтажной одежды пытались предлагать этой аудитории подлинные платья указанного периода, они сталкивались с непониманием. Дело в том, что мейнстримная мода, стилизовав лишь некоторые замершие формы 1970-х, вытеснила из фокуса все прочие формы того периода, какими бы стильными они ни считались в свое время. В результате, вытесненные формы, такие как платья-макси с рукавами-буфами, оказались не востребованными у тех, кто считал себя любителем ретроэстетики, основывая свое видение на более поздних стилизациях [Gregson, Crewe, Brooks, 2001].

Для того, чтоб устаревший стиль вновь вошел в моду, требуется время, пишет Хайке Йенс. Стиль прошлой эпохи сперва отвергается как «устаревший» и должно пройти значительное время, чтобы эти формы вновь могли очаровывать новых покупателей. Она использует схему, предложенную историком костюма Джеймсом Лейвером еще в 1930-х годах, но идеально совпадающую с современными временными рамками винтажной моды. В этой схеме поворотным моментом в сторону приятия старого служит тридцатилетие предмета. Как пишет Лейвер, спустя 3 года после выпуска одежда считается неряшливой, спустя 10 лет – отвратительной, спустя 20 – нелепой и лишь через 30 лет – занятой; причудливой – через 50, очаровательной – через 70 и к столетнему юбилею получает статус красивой (цит. по [Jens, 2015, p. 140]). Схема выглядит актуальной до сих пор, и по ней можно анализировать отношение потребителей как к подлинному винтажу, так и к стилизациям замерших форм прошлого современной модой. Она показывает, что возвращение некоторых элементов стиля прошлого спустя 20 лет может восприниматься снисходительно, хотя отвращения они уже не вызывают, в то время как намеки на образы более давних эпох уже рассматриваются чуть ли не с искусствоведческой скрупулезностью. Так, примером актуальности этой схемы служит редакционный материал издания *The Symbol*, в котором обзор трендов «возвращающихся нулевых годов», написан с позиции взрослого человека, иронически пересматривающего свои юношеские предпочтения, в то время как

A.A. Razmakhnina *Vintage fashion time:
issues of temporality and memory*

обзор стилизаций «под 1960-е годы» написан совсем другим языком и содержит структурированную информацию о главных фасонах и именах той эпохи [The Symbol, 2023]. Следует предположить, что по мере отдаления эстетика 2000-х годов будет восприниматься все более и более серьезно, сейчас же мы наблюдаем лишь первый ее заход на временную кривую. Опять же, статья посвящена стилизациям замерших форм 2000-х и 1960-х годов, что указывает на то, что мейнстримная мода совершает движение вовсе не по спирали или замкнутому кругу, а по кривой.

Итак, время сохраняется внутри винтажной одежды в форме материальных или нематериальных следов. Также старые моды, то есть застывшие формы прошлого, могут внезапно стать востребованными в настоящем. Это касается как подлинной винтажной одежды, так и современных модных трендов. Во втором случае речь идет не о цикличности или спирали моды, но, скорее, о временной кривой, позволяющей создавать стилизации. Однако бывают случаи, когда создается не стилизация, а точная реплика исторического предмета. Об этой практике пойдет речь далее.

Имитация более старого

Имитация старины или наличия какой-то предыстории у вещи – намеренно порванная ткань и потертости на ней, искусственно спущенные петли на трикотажных изделиях – изначально были актом эпатажа. Уличная мода и контркультура использовали эти визуальные маркеры для обозначения протеста против общепринятых социальных и поведенческих норм. В какой-то мере эти маркеры можно считать и протестом против общепринятой моды: ведь в привычном определении моды заложено требование новизны. Постепенно использование рваных и искусственно состаренных материалов превратилось из личного высказывания мастеров деконструктивистской моды в еще один общепринятый художественный прием. Одежда с дырами частично утратила протестное значение. [Гечи, Караминас, 2020, с. 40]. Более того, в современном гардеробе размылась грань между намеренно состаренной и действительно поношенной одеждой. Следы ношения на изделиях из кожи или денима уже не воспринимаются как изъян.

Это размывание границ между новым и старым могло бы стать хорошей стартовой площадкой для пересборки представлений о винтажных репликах. Под репликой понимается современная копия винтажного предмета, в большей или меньшей степени повторяющая подлинник. Как пишет Хайке Йенс, их изготавливают многие любители одежды в ретростиле. Распространенность этой практики высока, так как далеко не все необходимые части костюма можно найти в аутентичном виде: к примеру, юбки от костюмов снашивались быстрее, чем жакеты, и потому их меньше дошло до нашего времени [Jenss, 2015]. И в такой ситуации изготовление нового предмета по аутентичным выкройкам и даже из аутентичной ткани становится прекрасным решением. Однако подобные реплики, как правило, шьются с таким расчетом, чтоб выглядеть «с иголочки». Если удастся отыскать отрез подлинной ткани, но на нем есть дефекты (дырочки, пятна, неравномерность окраски), их стараются скрыть внутри складок и вытачек, чтоб предмет одежды выглядел новым. Удивительно, что прием искусственного состаривания одежды в случае с репликами не работает, хотя можно представить себе ситуацию, когда намеренно оставленные видимыми или специально созданные дефекты могли бы повысить аутентичность образа. Подобные приемы используются на сцене и в кино с целью подчеркнуть образы персонажей через намеренное состаривание костюма, добавление видимых заплат, штопки, спущенных петель на трикотаже [Барбери, 2022] и в работе с интерьерами, когда после реставрации антикварная мебель проходит дополнительную шлифовку, избавляющую от «нового» блеска. Но в мире винтажа это не принято.

На наш взгляд, стремление создать вещь без дефектов полностью соответствует технологии пошива, принятой в те десятилетия, к которым относятся оригиналы. Более того, как пишет Ингун Клепп, вплоть до 1970-х годов любой дефект на одежде тщательно маскировался, так как у представителей тех эпох неаккуратная одежда имела ассоциации с низким моральным обликом своего носителя. Ремонт же и уход за одеждой производились так, чтоб вещь казалась новее, чем она есть [Клепп, 2008]. Современные любители ретростиля и винтажной одежды в большинстве своем следуют этим принципам: они воспроизводят аутентичные техники пошива одежды и ухода за ней. Но вместе с этими

техниками они фактически привносят в настоящее устаревшие ассоциации между физической и нравственной чистотой. На первый взгляд, такое погружение в историческую традицию должно говорить о глубоких познаниях реконструктора в области истории повседневности, но возможен и другой взгляд на эту практику.

При том, что физически процесс идеального пошива и бережного ухода, скрывающего следы ношения, представляет собой реконструкцию старой технологии, мы видим в стремлении сделать ретроодежду выглядящей «с иголочки» влияние современности. В связи с ускорением системы модного производства, в современном мире вещи имеют более короткий срок жизни, их покупают без раздумий и быстро выбрасывают, не успев сносить [Флетчер, 2019]. Однако не всегда дела обстояли так: Бетан Байд приводит примеры того, сколько раз могло ремонтироваться и даже переделываться одно платье в 1940-х годах; более того, некоторые люди (к примеру, самые младшие дочери в семье) вообще не имели новой одежды – все их вещи носил кто-то другой до них [Байд, 2018, с. 137]. Таким образом, создавая абсолютно новые и свежие реплики старой одежды, современный любитель ретро-стиля идеализирует образ прошлого. Он опирается в своих представлениях на современные реалии, когда доступность новой одежды очевидна, а вещи с дефектами и следами ношения исключаются из гардероба, а не ремонтируются. Также он опирается не на коллекционные образцы винтажной одежды, хранящие следы ношения, включая те, что свидетельствуют о ее неудобстве, или на текстовые источники, описывающие практики постоянного ремонта и ситуацию дефицита, а на изображения в модных журналах, рекламных буклетах и кино. Как пишет Фелис Макдауэлл, «история определяется тем, какие источники исследователь решит изучить, учесть, упорядочить и предьявить» [Макдауэлл, 2023, с. 154]. Таким образом, любитель ретро-стиля может формировать бесчисленное количество версий прошлого, опираясь на разные типы источников. Один и тот же повседневный костюм из жакета и юбки может быть новым и свежим или иметь следы ношения; может быть надет так, как на модной иллюстрации, а может быть – вслед за образом из семейного фотоальбома – скомпонован с неконвенциональной для журнала грубой обувью. Ситуация с пошивом реплик указывает на то, что любители ретро-стиля склонны выбирать то, что выглядит более красиво, а не более аутентично; руководствуясь при этом источниками, формирующими идеализированное представление о прошлом.

Мы вплотную подошли к вопросу о том, как конструируется образ прошлого. Хайке Йенс пишет о том, что образ прошлого создается в настоящем, и в нем на первый план выходят те черты, которые созвучны стилю и моде настоящего [Jenss, 2015]. Хорошим примером бесконечного реконструирования стиля 1960-х годов является фильм «Лак для волос» (“Hairspray”) 1988 года, впоследствии переделанный в мюзикл (2002), на основе которого был снят еще один, новый, фильм (2007). Действие происходит в 1962 году, сюжетная линия и характеры персонажей сохраняются из версии в версию, но каждый раз их визуальные образы, состоящие из причесок, макияжа, костюмов, телесных техник и определения своих социальных ролей, выраженных через костюм, несколько различаются. Если сравнивать костюмы из двух экранизаций 1988 и 2007 года (в сценических версиях работают свои законы, касающиеся визуальной составляющей), то и там, и там можно найти следы настоящего.

К примеру, в версии 1988 года присутствует сцена, где главная героиня Трейси – простая девушка, дочь прачки и ее антагонистка Эмбер – из семьи среднего класса оказываются в центре социально-политического конфликта. Конфликт усилен присутствием матерей обеих девушек, каждая из которых принимает сторону своей дочери. Визуально конфликт выражен через костюм. У Трейси и ее матери это одинаковые платья-футляры, лифы которых выполнены из ткани в виде натуралистичных объемных разноцветных маргариток. Эти «лифы-клубы» выглядят кричащими и безвкусными на фоне однотонных розовых костюмов Эмбер и ее матери, строгих по форме, но соблазнительных. Мать Эмбер транслирует идею, что когда-то добилась своего положения сама. Строгие линии костюмов создают образ неприступности и авторитета – пока взгляд не добирается до сильно обнаженных плеч. Соединение эротизма и самоуверенности выдает происхождение образа: это влияние властного стиля, популярного в 1980-х годах. Более того, эти героини на протяжении всего фильма одеты в костюмы, указывающие на их высокое положение, что тоже является знаковой чертой второй половины 1980-х

*A.A. Razmakhnina Vintage fashion time:
issues of temporality and memory*

годов [Арнольд, 2016, с. 12]. Отдельно стоит заметить, что в экранизации 1988 года классовый и расовый конфликт показан куда более правдоподобно и жестко, чем в версии 2007 года. Помимо этой приметы времени, в костюмах экранизации 1988 года присутствуют и другие явные черты моды конца 1980-х: эксцентричные геометрические принты, блузы с открытыми плечами, рюши; подруга Трейси носит юбку в сборку на пуговицах по центру и свободный джемпер с большой буквой “Р”. Модные формы 1960-х годов в этой экранизации выражаются в платьях А-силуэта.

В версии же 2007 года основным «рупором эпохи» являются ткани со специфическими принтами, сочетающими элементы геометрического и растительного орнамента, решенные в приглушенных тонах. Такие принты можно найти в каталоге Sears, к примеру, за 1961 год [Sears 1961 p. 301-310]. Если в ранней версии массовка на танцах одета довольно разнообразно в плане выбора фасонов, то в поздней за основу взяты платья с узкими лифами и широкими юбками – причем сидят на живых актрисах они именно так, как это изображено на неподвижных манекенщицах в том же каталоге Sears [Sears 1961 p. 16]. Проблема состоит в том, что реальные хлопчатобумажные платья начала 1960-х не обладали способностью так плотно облегать торс из-за меньшей пластичности. Вероятно, такое обилие цитат из каталога в поздней версии связано с появившимся доступом к этим изображениям и желанием художников обратиться к ним. Таким образом, визуальный ряд обеих экранизаций сложен из предметов, стилизованных в стиле 1960-х годов так, как стиль 1960-х понимался в 1988 и 2007 годах.

Прически и злоупотребление средствами для укладки волос являются отдельным лейтмотивом обеих экранизаций. Как пишет Сью Харпер, потребителями кинофильмов является массовый зритель, половину аудитории кино составляют женщины, половину мужчины, и прически персонажей обязаны одновременно возбуждать и убажывать их всех. Зрителя не только приглашают восхищаться прическами актрис, но и подражать им [Харпер, 2015]. Следовательно, прически, вне зависимости от того, какая эпоха представлена по сюжету, должны быть приложимы к современности. Этот тезис также подтверждается двумя экранизациями: в 1988 году мать Эмбер носит высокий начес, обработанный лаком до абсолютно статичного состояния. В версии 2007 года этот же персонаж носит крупные кудри, свободно спадающие вдоль лица.

Вероятно, эстетика версии 2007 года нам кажется более естественной потому, что, во-первых, этот период ближе к нам на шкале линейного времени, и мы оцениваем работу костюмеров своего периода. А, во-вторых, потому, что к 2007 году уже сложилась некая традиция представления визуальных образов 1960-х годов. Об этой традиции, условиях ее формирования и отношениях с прошлым следует поговорить особо.

Как заметила Хайке Йенс, создатели винтажных образов опираются, как правило, на образцы массовой культуры прошлых эпох. Среди самых распространенных источников – кино, журналы мод, фотографии знаменитостей [Jenss, 2015]. Это, безусловно, очень узкопрофильная подборка. Журнальные образы манекенщиц, фотографии актрис и рок-звезд отражают самые знаковые образы эпохи, но представляют собой символические объекты – то есть «артефакты, в которые инвестированы определенные представления», нуждающиеся в выявлении [Рокамора, 2017, с. 69] и очень далекие от реальной физической одежды людей того времени. Чем меньше информации об эпохе, тем громче голос именно таких символических объектов. Заново конструируемые версии моды прошлого разнятся, в частности, и потому, что с каждым годом становится больше открытых источников: если в 2000 году любители винтажа могли опираться на изданные на бумаге сборники каталогов Sears по десятилетиям, где были кратко представлены лишь самые знаковые модели, то в 2023 году уже можно найти полные версии всех каталогов этой компании в свободном доступе. Это значительно расширяет спектр, в рамках которого современный зритель может реконструировать для себя моды прошлого.

В последние годы на волне инклюзивной и постколониальной повестки возрос интерес к истории повседневности и личным сарториальным историям отдельных людей. В поле зрения любителей винтажной моды стали попадать подборки фотографий из семейных альбомов, запечатлевших образы, совсем не похожие на картинки из журналов. По словам Йенс, нестыковка между данными, представленными в разных типах источников, может повергнуть в замешательство любителей ретростиля:

А.А. Размахнина *Время винтажной моды:
вопросы темпоральности и памяти*

поставить их перед выбором, какому канону следовать, а также заставить анализировать данные более глубоко и конструировать собственный ретрообраз более вдумчиво, не опираясь лишь на принятые клише [Jenss, 2015].

То, как современный человек представляет себе моду прошлого, обусловлено тем, в какой период он живет сам. Настоящее формирует образ прошлого хотя бы потому, что требуется усилие, чтоб начать смотреть на прошлое критически, а не сквозь призму современных представлений о «красивом», «приличном» и «удобном». Эти понятия меняются от эпохи к эпохе и требуют для расшифровки более разностороннего погружения в прошлое, нежели одни визуальные источники. При формировании образа прошлого также важно отдавать себе отчет, какие источники использованы, и каким символическим наполнением они обладают.

Иногда современный любитель ретро может сам стать образцом, наряду с подлинными источниками, что еще сильнее запутывает временные отношения. Это происходит в том случае, если другие участники ретросцены копируют его наряд, построенный уже на современных стандартах видения. Запечатленные на фотографиях и помеченные хэштегами, все эти новые, возникшие в условиях современности образы, смешиваются в программах, типа Pinterest, с аутентичными источниками, вызывая путаницу [Jenss, 2015].

Еще одним примером путаницы внутри лабиринта времени является феномен вымышленного винтажного возраста. Moda в ее обычном течении склонна брать замершие формы из прошлого, как это было описано выше. Эта особенность свойственна моде уже давно, и на данный момент на вторичном рынке можно найти как подлинные предметы 1940-х и 1950-х годов, так и предметы 1980-х годов, стилизующие формы 1940-х и 1950-х. В силу возраста, многие подлинники уже не могут служить полноценной одеждой и тогда люди, которым нравятся эти фасоны, переключаются с подлинников на стилизации более позднего времени. Так, Ли́ла Рамци, одна из редакторов американского Vogue, поклонница стиля New Look, понимает, что подлинные предметы рубежа 1940-х – 1950-х уже слишком хрупки для ношения, и потому охотно носит платья 1980-х годов, стилизованные под более раннюю эпоху: “80s does the 50s” («восьмидесятые» копируют «пятидесятые») – цитирует она жаргон интернет аукциона Etsy [Satenstein, 2020]. В данном случае владелица прекрасно осознает этот временной разрыв, но так как ей важно не время изготовления физического платья, а его силуэт, она приравнивает 1950-е к 1980-м, и таким образом ее вещи получают вымышленный винтажный возраст.

Особенность вымышленного винтажного возраста состоит в том, что носитель или продавец, отмечающий сходства более позднего предмета с модными трендами более раннего периода, не пытается обмануть окружающих. Он признается, что знает физический возраст вещи и не выдает ее за более раннюю. Вымышленный винтажный возраст играет на временной разнице, подчеркивая сходства между двумя прошедшими эпохами, но не отождествляя их.

Таким образом, есть несколько разных сфер конструирования прошлого: начиная от чисто практических кейсов формирования ретрореплик и заканчивая куда более глубокими вопросами, касающихся самих принципов построения образа прошлого. Эта тема простирается далеко за пределы частного понимания, как выглядит прошлое, так как затрагивает и киноиндустрию, и формирование образа продукта на вторичном рынке. Предмет, более или менее старый, со всем грузом своей реальной или вымышленной истории, миновав вторичный рынок, оказывается в руках нового владельца. Так он опять становится новым для кого-то, и отсюда начинается новый виток истории.

Вопросы нелинейной темпоральности в отношении к винтажному гардеробу

Гардероб человека редко состоит только из предметов, относящихся к текущему сезону: в нем сосуществуют предметы разного времени. Как резюмирует результаты своего исследования Софи Вудворт, большинство ее информанток могли описать свою биографию в соотнесении с модными трендами разных лет, а то и десятилетий, выпавших на их долю. И часть особенно полюбившихся вещей так и не покинула гардеробы владелиц. Moda в данном случае – это течение времени [Вудворт, 2022]. То есть в одном гардеробе, несомненно, пересекаются предметы из разных периодов жизни владелицы,

A.A. Razmakhnina *Vintage fashion time:
issues of temporality and memory*

и эта ситуация типична, хотя и не принадлежит дискурсу модного журнала, предлагающего сочетать исключительно предметы последней коллекции.

Совсем иначе обстоит дело с гардеробом любителя винтажной одежды, для которого собирание образов из подлинных предметов предыдущих эпох лежит в основе не только личного стиля, но и идентичности. В этом случае образцы моды разных стран и эпох могут оказаться рядом в одном шкафу и даже могут сочетаться в одном образе. Ключевым отличием от обычного гардероба в плане темпоральности будет то, что далеко не все предметы тут будут напрямую соответствовать фактам биографии владельца. Любители винтажа, как правило, собирают предметы определенных десятилетий, опираясь на свои этические и эстетические принципы и довольно часто это десятилетия, относящиеся ко времени до рождения обладателей. Сложно сказать, что именно влияет на присутствие предметов какой-то прошедшей эпохи в гардеробе современного любителя винтажа: выбор, несомненно, очень индивидуален, он может зависеть или не зависеть от моды и определяется личными предпочтениями каждого. Но в целом рост продаж вещей определенной эпохи наблюдается в моменты стилизации форм этой эпохи: некоторые покупатели хотят попробовать что-то такое, что сейчас «носят все».

Гардероб, составленный из предметов 1960-х – 2000-х годов в сочетании с современными вещами, можно анализировать при помощи так называемой теории «скомканного носового платка». Она показывает, как время легко приспособливает разнородные объекты, а также то, как каждый объект может заключать в себе противоположные или противоречивые модусы [Bennet, Connoly, 2013]. Таким же образом в костюме любителя винтажа могут физически соприкасаться предметы из разных эпох, чаще всего как-то связанные стилистически: скажем, подлинный топ 1960-х годов с юбкой середины 2000-х, когда мейнстримная мода стилизовала формы 1960-х. Более новая юбка в этом случае будет заменять отсутствующий подлинный предмет более раннего периода, то есть будет играть его роль, мимикрировать под 1960-е. Две эпохи, разнесенные во времени, здесь соприкоснутся, и предмет, играющий роль более старого, фактически войдет во временную рамку более ранней эпохи.

А вот если весь образ собран из предметов самых разных эпох прошлого, каждый из которых представляет свое время, то можно говорить о создании целого нового комплекса противоречивых и даже опровергающих друг друга высказываний, которые сплетаются в общий хор. Современным в данном случае будет именно сочетание. Это многоголосие можно рассматривать и сквозь оптику нового историзма.

Адам Гечи и Вики Караминас переводят в плоскость вестиментарных практик высказывание Брука Томаса об историзме в литературе. В его трактовке новый историзм имеет две ветви: одна из них предлагает новые нарративы для разговора о прошлом, а вторая – новые голоса [Гечи, Караминас, 2020, с. 41]. Авторы предлагают свою трактовку: под новыми нарративами они подразумевают перешитую одежду, а под новыми голосами – одежду, сменившую свое смысловое наполнение в результате длительного ношения и деформаций. Относительно поля винтажной одежды эту трактовку можно уточнить следующим образом. Под новыми нарративами можно понимать образ, составленный из предметов разных эпох с ярко выраженными чертами своего времени. Собранные вместе, они создают новый рассказ, пусть он и запутанный с точки зрения истории моды. Под новыми голосами по-прежнему можно понимать предметы, утратившие свое изначальное значение в результате изношенности или радикальной перемены в области дресс-кода. Например, костюм из шерстяного джерси 1970-х годов, изначально задуманный как нарядный, но теперь имеющий дырочки от укусов моли, вряд ли годится для торжественного приема, но подходит для неформальной встречи с друзьями или для тематической вечеринки. А строгий костюм с жесткими линиями, спроектированный в качестве офисной одежды 70 лет назад, вряд ли будет уместен сегодня в обычный рабочий день, когда все коллеги одеты в кэжуал. Таким образом, эти старые вещи приобретают новые голоса.

Еще одно поле взаимодействия прошлого и настоящего в рамках винтажного гардероба – это осовременивание прошлого. К нему можно отнести практики приспособления одежды для современного тела или для современного взгляда. Сегодня средний рост в целом больше среднего роста предыдущих поколений и подбор винтажной одежды на современное тело является непростой задачей.

Среди любителей винтажа считается, что лучше взять тот предмет, который придется ушивать, чем тот, который изначально маловат. Потому подгон по фигуре – одна из ключевых стадий приспособления старой одежды к современным нуждам [Размахнина, 2023, с. 245]. Платье не только приобретает новый современный размер, но и меняет свои пропорции: ширину пройм и горловины, ширину рукавов в соответствии с современными нормами и привычками современного тела. Так же новый владелец может заменить отделку: убрать старый воротничок, сочтя его слишком пафосным или добавить современные пуговицы, которые придадут предмету более опрятный вид. Так же и новый предмет массового производства, купленный в комплект к винтажному, можно декорировать старыми пуговицами или воротничком, чтобы, наоборот, визуальнo состарить его [Jenss, 2015].

Процесс создания винтажного гардероба является медленным: винтаж покупается не по графику поставок новинок в магазины, а по мере того, как старые предметы оказываются на вторичном рынке, и ничем не регламентирован. Поиск идеальной юбки под винтажный жакет может занять несколько лет: это немыслимые сроки в рамках традиционного временного шага моды. Жакет при этом не устаревае (как это произошло бы в традиционной системе моды), хотя и хранится в гардеробе без движения или надевается с не самыми подходящими вещами. Можно сказать, что для данного конкретного жакета время останавливается: он переносится в измерение, где время отсутствует. Зато составленный однажды образ надолго задерживается в гардеробе и не перестает быть актуальным на следующий год, в отличие от современных образов, превращающихся из модных в устаревшие со сменой сезона. Таким образом винтажный гардероб переходит в систему ахронии, то есть отсутствия времени. Впрочем, у любителей винтажа тоже есть своя временная шкала: «новой» называется вещь, купленная недавно и надетая всего несколько раз; в то время как «старой» называется та, что является частью гардероба уже давно. К физическому возрасту предметов это не имеет отношения.

Тем не менее предмет из винтажного гардероба может устареть. Это происходит в том случае, когда его современный владелец меняет свой стиль, образ жизни, эстетические или этические ориентиры. Как выразилась Элизабет Уилсон, человек, меняя привычный стиль одежды, меняет себя [Уилсон, 2012, с. 236]. Софи Вудворт приводит множество причин, по которым женщины меняют содержимое своих гардеробов: они могут быть связаны как со сменой социального статуса, работы, образа жизни, переездом в другую страну, так и с желанием попробовать что-то новое. Конечно, любительницы винтажа тоже меняют содержимое гардероба в связи с изменением образа жизни. Подлинное винтажное платье из тонкого шелка – плохой наряд для похода на детскую площадку с годовалым ребенком. Но если стиль этой эпохи еще не надоел владелице, она найдет способы, как совместить свои эстетические предпочтения с новой для себя социальной ролью матери. К примеру, она станет участницей марафонов в социальных сетях, для которых будет ежедневно фотографироваться в хрупких шелковых нарядах, локализовав свой винтажный гардероб в этой сфере. Или решит бросить вызов обществу и продолжит надевать винтаж на прогулки с коляской: однако, это потребует введения в гардероб более теплых и практичных предметов. Для нее это уже будет означать переход к вещам конца XX века, какими бы эпохами она не увлекалась раньше. Этот пример показывает, что биография любителя винтажа – это запутанный маршрут между десятилетиями. Снова обращаясь к теории «прыжка тигра» Вальтера Бенямина, можно сказать, что любитель винтажа заимствует из прошлого те застывшие формы, которые злободневны как минимум для него лично в данный момент, и помещает их в настоящее. Также на радикальные изменения в гардеробе любителя винтажа могут повлиять впечатления от просмотренного фильма или встреча с друзьями, которые одеваются в предметы другого периода, или социо-политическая обстановка. Эти периоды увлечения эпохами снова свидетельствуют о нелинейном времени винтажного гардероба и винтажной одежды в целом.

Остается прояснить последний вопрос: когда винтажный гардероб оказывается окончательно собранным и замершим во времени? На наш взгляд, никогда. Как и обычный гардероб, трансформирующийся сообразно физическим, возрастным, социальным изменениям своего владельца до самой смерти, винтажный гардероб тоже видоизменяется сообразно нуждам владельца. И в этом аспекте он вполне подвержен линейному течению времени. В случае, если часть гардероба оказывается выключо-

A.A. Razmakhnina *Vintage fashion time: issues of temporality and memory*

ченной из течения времени, то есть не используется по прямому назначению и не видоизменяется, тут уже можно говорить о создании коллекции винтажной одежды. Но этот вопрос не входит в тему данного исследования.

Исходя из вышеизложенного, винтажный гардероб можно назвать анахроничным: комплект, будучи составленным идеально, закрепляется в своем статусе и долго не выходит из употребления, оказываясь не подвластным течению времени. Между тем, состав гардероба все же изменяется в зависимости от предпочтений своего владельца, его нужд, потребностей, физического состояния и социального статуса.

Заключение

Отвечая на поставленный в начале работы вопрос о сути взаимоотношений времени и винтажной одежды, следует признать, что винтажная одежда находится за пределами линейного времени моды: она не подчиняется временному шагу, построенному на смене природных и модных сезонов.

Вместо линейной структуры времени к винтажной одежде можно применять категории ахронии и нелинейного времени. Так, винтажная одежда может контейнировать в себе память, превращаясь в символический предмет, существующий вне времени. Составленный однажды идеальный комплект из винтажных предметов тоже выпадает из течения времени и существует в неизменном виде до тех пор, пока это нужно его владельцу.

Нелинейное время, а точнее временные кривые, приложимы к графикам появления замерших форм моды прошлого в настоящем. Взаимодействия между подлинным винтажем и ретрорепликами также можно анализировать сквозь призму теорий нелинейного времени: «прыжок тигра», подразумевающий способность моды находить злободневное в толще времен и выносить его в настоящее, приложим ко многим кейсам, связанным с бытованием винтажной одежды. Старая одежда как таковая, а также замершие в ней модные тенденции прошлого проходят периоды пренебрежительного, снисходительного, а после и благоговейного отношения к ней, напоминая на графике кривую. Образ прошлого формируется в настоящем и под действием эстетических норм настоящего. Чем больше сходств между двумя эпохами, тем ближе соприкасаются они в пространстве нелинейного времени, в данном случае напоминая не гладкую поверхность, а скомканную ткань. Таким образом, введение нелинейного и отсутствующего времени в модный дискурс позволяет смело говорить о присутствии в нем винтажной одежды и ретро моды.

ИСТОЧНИКИ

1. Не тихой роскошью единой: 60-е – новая любимая эпоха дизайнеров // The Symbol, 08.11.2023. Режим доступа: <https://www.the-symbol.ru/fashion/trendy/podvintes-nulevye-60-e-novaya-lyubimaya-epoha-dizaynerov/> (дата обращения: 19. 12. 2023).
2. Britannica. Режим доступа: <https://www.britannica.com/dictionary/Vintage> (дата обращения: 19. 12. 2023)
3. *Satenstein L.* How Vogue Editors Shop and Style Their Favorite Vintage Pieces // Vogue, 16.04.2020. Режим доступа: <https://www.vogue.com/article/vogue-editor-vintage-shopping> (дата обращения: 19. 12. 2023)
4. Sears Spring through Summer 1961 – Sears, Roebuck & Co, 1961 Режим доступа: <https://christmas.musetechnical.com/ShowCatalog/1961-Sears-Spring-Summer-Catalog> (дата обращения: 19. 12. 2023)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арнольд Р.* Мода, желание и тревога. Образ и мораль в XX веке. – Москва: Новое литературное обозрение, 2016.
2. *Байд Б.* Следы ношения: изношенная материя из музейной коллекции одежды как форма прикосновения к памяти // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. №49. С. 127-159.
3. *Барбьери Д.* Костюм как часть сценического действия: материальность, культура, тело. – Москва: Новое литературное обозрение, 2022.
4. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. – Москва: Добросвет, 2000.
5. *Веселова В.* Пуговица // Теория моды: одежда, тело, культура. 2010-2011. №18. - С. 263-279.
6. *Вудворт С.* Почему женщины носят то, что они носят. – Москва: Новое литературное обозрение, 2022.
7. *Гечи А., Караминас В.* Время и память // Конец моды. Одежда и костюм в эпоху глобализации. – Москва: Новое литературное обозрение, 2020.
8. *Клепп И.* Латаный, вонючий, драный: чистая и грязная одежда // Теория моды: одежда, тело, культура. 2008. №7. С. 177-207.
9. *Литовецкий Ж.* Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
10. *Макдауэлл Ф.* «Старый глянец» и «новая» история: мода, одежда и историческое пространство // Теория моды: одежда, тело, культура. 2023. №69. С. 153-174.
11. *Размахнина А.* Эмоции, которые дарит нам винтаж // Теория моды: одежда, тело, культура. 2023. №67. С. 235-260.
12. *Рокамора А.* Одевая город: Париж, мода и медиа. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017.
13. *Сэмпсон Э.* Слияние и отчуждение: одежда, ее создатель, потребитель, отношения «я и не-я» в контексте модных практик //

А.А. Размахнина *Время винтажной моды:
вопросы темпоральности и памяти*

Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. №49. С. 73-101.

14. Уилсон Э. Облаченные в мечты: мода и современность. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
15. Флетчер К. Медленная мода: изменить систему // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019. №52. С. 9-17.
16. Харпер С. Культура и кудри: прически в британском кинематографе 1930-1980-х годов // Теория моды: одежда, тело, культура. 2015. №37. С. 131-147.
17. Benjamin W. Jetzzeit and Tiger's Leap // Evans C., Vaccari A. (ed.). Time in Fashion. – Bloomsbury Visual Arts, 2020. – P. 77-78.
18. Bennet J., Connolly W. The Crumpled Handkerchief // Time and History in Deleuze and Serres. – London: Bloomsbury Academic, 2013.
19. Gregson N., Crewe L., Brooks K. Bjorn Again? Rethinking 70s Revivalism through the Reappropriation of 70s Clothing // Fashion Theory. 2001. Vol.5.1. P. 3-27.
20. Evans C., Vaccari A. Introduction // Evans C., Vaccari A. (ed.) Time in Fashion. – Bloomsbury Visual Arts, 2020. – P. 3-41.
21. Laver J. The Concise History of Costume and Fashion. – New York: Harry N. Abrams, INC Publishers, 1969.
22. Jense H. Fashioning Memory: Vintage Style and Youth Culture. – London; New York: Bloomsbury Academic, 2015.
23. Peer van de A. The Temporal Architecture of Fashion: Its Seasons and Weeks // Evans C., Vaccari A. (ed.) Time in Fashion. – Bloomsbury Visual Arts, 2020. – P. 48-54.
24. Salisbury L. Out of a Handkerchief // Critical Quarterly. 2014. №56. P. 4-13.
25. Serres M, Latour B. Conversations on Science, Culture, and Time. – The University of Michigan Press, 1995.

SOURCES

1. Britannika. Available at: <https://www.britannica.com/dictionary/Vintage> (accessed: 19. 12. 2023)
2. Satenstein L. "How Vogue Editors Shop and Style Their Favorite Vintage Pieces." *Vogue*. 16.04.2020. Available at: <https://www.vogue.com/article/vogue-editor-vintage-shopping> (accessed: 19. 12. 2023)
3. *Sears Spring through Summer 1961* – Sears, Roebuck & Co. 1961. Available at: <https://christmas.musetechical.com/ShowCatalog/1961-Sears-Spring-Summer-Catalog> (accessed: 19.12.2023)
4. "Ne tihoj roskosh'yu edinoj: 60-e – novaya lyubimaya epoha dizajnerov" [Not just quiet luxury: the 60s are the new favorite era of designers]. *The Symbol*, 08.11.2023. Available at: <https://www.thesymbol.ru/fashion/trendy/podvintes-nulevye-60-e-novaya-lyubimaya-epoha-dizaynerov/> (accessed: 19. 12. 2023). (in Russian)

REFERENCES

1. Arnold R. *Moda, zhelanie i trevoga. Obraz i moral' v XX veke* [Fashion, Desire and Anxiety: Image and Morality in the Twentieth Century]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. (in Russian)
2. Barbieri D. *Kostyum kak chast' scenicheskogo dejstva: material'nost', kul'tura, telo* [Costume in Performance: Materiality, Culture and the Body]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2022. (in Russian)
3. Baudrillard J. *Simvolicheskiy obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Moscow, Dobrosvet, 2000. (in Russian)
4. Benjamin W. "Jetzzeit and Tiger's Leap." *Time in Fashion*. Evans, C., Vaccari, A. (ed.) Bloomsbury Visual Arts, 2020. P. 77-78.
5. Bennet J., Connolly W. "The Crumpled Handkerchief." *Time and History in Deleuze and Serres*. London, Bloomsbury Academic, 2013.
6. Bide B. "Sledy nosheniya: iznoshennaya materiya iz muzejnoj kollekcii odezhdy kak forma prikosnoveniya k pamyati" [Signs of Wear: Encountering Memory in the Worn Materiality of a Museum Fashion Collection]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura* [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2018. No 49. P. 127-159. (in Russian)
7. Evans C., Vaccari A. "Introduction." *Time in Fashion*. Evans, C., Vaccari, A. (ed.) Bloomsbury Visual Arts, 2020. P.3-41.
8. Fletcher K. "Medlennaya moda: izmenit' sistemu" [Slow Fashion: an Invitation for Systems Change]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura* [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2019. No 52. P. 9-17. (in Russian)
9. Geczy A., Karaminas V. "Vremya i pamyat'" [Time and Memory]. *Konec mody. Odezhdha i kostyum v epohu globalizacii* [The End of Fashion: Clothing and Dress in the Age of Globalization]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020. (in Russian)
10. Gregson N., Crewe L., Brooks K. "Bjorn Again? Rethinking 70s Revivalism through the Reappropriation of 70s Clothing." *Fashion Theory*. 2001. Vol.5.1. P. 3-27.
11. Harper S. "Kul'tura i kudri: pricheski v britanskom kinematografe 1930 - 1980 godov" [Curls and Culture: Hairstyles in British Cinema, 1930 – 1980]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura* [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2015. No 37. P. 131-147. (in Russian)
12. Jense H. *Fashioning Memory: Vintage Style and Youth Culture*. London, New York. Bloomsbury Academic, 2015.
13. Klepp I. "Latanyj, vonyuchij, dranyj: chistaya i gryaznaya odezhdha" [Patched, Louse-ridden, Tattered: Clean and Dirty Clothes]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura* [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2008. No 7. P. 177-207. (in Russian)
14. Laver J. *The Concise History of Costume and Fashion*. New York, Harry N. Abrams, INC Publishers, 1969.
15. Lipovetsky G. *Imperiya efemernogo. Moda i ee sud'ba v sovremennom obshchestve* [The Empire of the Ephemeral: Fashion and Its Destiny in Modern Societies]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. (in Russian)
16. McDowell F. "'Staryj glyanec' i 'novaya' istoriya: moda, odezhdha i istoricheskoe prostranstvo" ['Old' Glossies and 'New' Histories: Fashion, Dress and Historical Space]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura* [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2023. No 69. P. 153-174. (in Russian)
17. Peer van de A. "The Temporal Architecture of Fashion: Its Seasons and Weeks." *Time in Fashion*. Evans, C., Vaccari, A. (ed.) Bloomsbury Visual Arts, 2020. P. 48-54.
18. Razmakhnina A. "Emocii, kotorye darit nam vintazh" [The Emotions Brought to Us by Vintage]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura*. [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2023. No 67. P. 235-260. (in Russian)
19. Rocamora A. *Odevaya gorod: Parizh, moda i media* [Fashioning the City: Paris, Fashion and the Media]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. (in Russian)
20. Salisbury L. "Out of a Handkerchief." *Critical Quarterly*. 2014. No 56, P. 4-13.
21. Sampson E. "Sliyanie i otchuzhdenie: odezhdha, ee sozdatel', potrebitel', otnosheniya "ya i ne-ya" v kontekste modnyh praktik" [The Cleaved Garment: The Maker, The Wearer and the 'Me and Not Me' of Fashion Practice]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura* [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2018. No 49. P. 73-101. (in Russian)
22. Serres M, Latour B. *Conversations on Science, Culture, and Time*. The University of Michigan Press, 1995.
23. Veselova V. "Pugovica" [The Button]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura*. [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2010-2011. No 18. P. 263-279.
24. Wilson E. *Oblachennye v mechty: moda i sovremennost'* [Adorned in Dreams: Fashion and Modernity]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. (in Russian)
25. Woodward S. *Pochemu zhenshchiny nosyat to, chto oni nosyat* [Why Women Wear What They Wear]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2022. (in Russian)

Научная статья / Research article
УДК/UDC 712.256
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-74-83

Марина Васильевна Белова
Marina Vasilievna Belova

кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник,
Ph.D. in Art History, junior researcher,

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия
имени А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Saint Petersburg State Academy of Art and Design
named after A.L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia)

marinartis@ya.ru

Наталья Ивановна Барсукова
Natalia Ivanovna Barsukova

доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник,
Doctor of Art History, professor, chief researcher,

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия
имени А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Saint Petersburg State Academy of Art and Design
named after A.L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia)

bars_natali@mail.ru

ДЕТСКОЕ ИГРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ CHILDREN'S PLAY SPACE IN THE STRUCTURE OF A MODERN MUSEUM

В статье выявлены новые тенденции дизайн-проектирования игровых пространств в структуре различных по профилю музеев, созданных для времяпровождения и обеспечения познавательного процесса детей: знакомства с историей, региональными особенностями и приобщения к культуре. Акцент в исследовании сделан на игровых площадках, направленных на развитие детской сенсорной игровой деятельности, тактильных ощущений и навыков. Проанализированы игровые объекты и зоны для детей, спроектированные в музейных пространствах и во время проведения выставок. Выявлены следующие музейные форматы игровых сценариев: археологический, конструкторский, звуковой, пространственный, сюжетный, приключенческий, уединённый. Каждый из них отличается по видам происходящей на площадках деятельности и активности игрового процесса.

Ключевые слова: музей, сенсорная игровая деятельность, музейный формат игровых сценариев, детские площадки, тактильные ощущения, интерактив

Для цитирования: Белова М.В., Барсукова Н.И. Детское игровое пространство в структуре современного музея // Артикульт. 2024. №3(55). С. 74-83. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-74-83

The article identifies new trends in the design of play spaces in the structure of museums of various profiles, created for spending time and ensuring the cognitive process of children: acquaintance with history, regional characteristics and familiarization with culture. The emphasis in the study is on playgrounds aimed at developing children's sensory play activities, tactile sensations and skills. Play objects and areas for children designed in museum spaces and during exhibitions are analyzed. The following museum formats of game scenarios have been identified: archaeological, construction, sound, spatial, plot, adventure, solitary. Each of them differs in the types of activities taking place on the sites and the activity of the gameplay.

Keywords: museum, sensory play activities, museum format of play scenarios, playgrounds, tactile sensations, interactive

For citation: Belova M.V., Barsukova N.I. "Children's play space in the structure of a modern museum." *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 74-83. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-74-83

Современные музеи ищут различные формы контакта с посетителем и расширяют границы своей деятельности. Современная организация музеев характеризуется их многообразием и тенденцией к постоянному преобразованию под запросы нового времени [Морозова, 2021]. Стираются границы музейного пространства, где знакомство с языком и техниками изобразительного искусства происходит через музейную игру [Абдуллина, 2020]. Отмечается стремление в экспонировании к диалогу между зрителем и произведением искусства [Салтанова, 2010].

© Белова М.В., Барсукова Н.И., 2024

Дата поступления: 12.02.2024. Дата одобрения после рецензирования: 18.06.2024. Дата публикации: 30.09.2024.

В настоящее время музеи столкнулись с необходимостью организации мест для детей во время посещения экскурсий и других музейных мероприятий взрослыми с детьми. Для них создаются дополнительные удобства в виде специальных игровых пространств, где можно оставить ребенка на время посещения музея. Значительно увеличилось количество посещений педагогов с детьми младшего школьного возраста и подростками в контексте внеклассной работы. По этой причине осуществляется поиск подходов к взаимодействию с детьми в пространстве музея, который приводит к развитию новых форм игровой деятельности.

Современной культуре в целом присуща игровая эстетика, что ярко проявляется в ироничном художественном языке многих городских скульптур, в создании таких общественных пространств, которые стимулируют игровую деятельность как взрослых, так и детей [Барсукова, 2006]. Многие арт-объекты вызывают улыбку, снимают напряжение, вовлекают в игру. Одной из главных задач музейных институций становится передача информации и знаний пользователю через игру. При этом сам игровой процесс становится всё более свободным и не ограничивается исключительно форматом лекции или урока, а больше располагает к творчеству, поиску и экспериментам.

В статье рассмотрен отечественный и зарубежный проектный опыт в области организации игровой среды для детей и подростков в пространстве музея. Впервые проведено специальное исследование таких игровых сред, которые сформированы с целью приобщения к культуре страны и края, знакомства с историей и региональными особенностями. Выявлены новые тенденции формирования музейной деятельности и новые виды игровых пространств. При этом учитывалась существующая типология игровых структур на открытых городских пространствах, которая включает: игровые площадки, игровые комплексы, игровые парки, игровой ландшафт, игровые формы и игровые павильоны [Барсукова, Процюк, 2020].

Игровые занятия в пространстве музея обычно рассматривались с точки зрения педагогической практики, которая предполагает применение смешанных типов игровой деятельности, основанных на углубленном понимании увиденного через квест, поисковые, коллективные или деловые игры [Короткова, 2020; Морозова, 2021].

В данном исследовании акцент сделан на необходимости создания таких игровых площадок, которые направлены на развитие детской сенсорной игровой деятельности, тактильных ощущений и навыков. Так как игровая деятельность представляет собой процесс познания окружающей действительности, то сам феномен игры органично вписывается в концепцию музейного пространства. Наряду с этим знакомство пользователей с музейной средой, экспонатами истории и культуры происходит преимущественно через сенсорную деятельность. Отдельное внимание уделяется передаче и доступности музейного наследия посредством погружения пользователей в сенсорный опыт. При этом сенсорике часто комбинируют с интерактивной составляющей [Коровина, Долгова, Вершина, 2019]. Влияние на человека визуальных и тактильных составляющих городского дизайна было рассмотрено на примере формирования с их помощью образа конкретного города [Барсукова, 2022].

Целью данного исследования является другой аспект проблемы, но также связанный с дизайном открытой среды. Сразу надо пояснить, однако, что тема не является аналогичной проблеме создания среды доступности тактильными средствами информации, к которым относят наземные и напольные тактильные указатели (предупреждающие и направляющие), тактильные знаки, тактильные карты и макеты. Вопросы развития сенсорных и тактильных ощущений у детей скорее близки педагогическим исканиям и соответственно интересны дизайнерам, занимающимся формированием детской игровой среды и фактурным разнообразием форм и поверхностей [Процюк, Барсукова, 2020].

Так, например, в отечественной музейной практике широкое распространение в последнее время получают музейные мастерские и кружки для детей и взрослых. Мероприятия, созданные на основе экспозиций музея и истории искусства, уже долгое время проводятся в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Развивающий проект для детей «Мастерславль», созданный на базе музея «Гараж», знакомит публику с современным искусством. В мастерских можно создавать работы из различных материалов на основе современных произведений российских худож-

M.V. Belova, N.I. Barsukova *Children's play space
in the structure of a modern museum*

ников. Детские студии, организованные в Третьяковской галерее, позволяют детям не только поработать в графических, живописных, театральных мастерских, но и посетить различные семинары на тему моды и культуры. Сказочные комнаты для детей существуют в Государственном музее А.С. Пушкина по мотивам сказок поэта.

Анализ существующих проектных решений игровой среды в структуре музея позволил выявить тенденцию, присущую большинству игровых площадок: они способны реализовать детскую сенсорную игровую деятельность с целью развития тактильных ощущений и навыков детей. Мы определили два основных типа ее организации:

1. Тематические площадки, так или иначе, связанные с профилем и основной направленностью фондовой и экспозиционной работы музея. Они ориентированы на то, чтобы приобщить детей к музейным темам, дать им в доступной или игровой форме знания в этой области. Тематические площадки связаны с историей и внутренним содержанием музея, его профилем, коллекциями, экспонатами и вовлекают юных пользователей в знакомство с ним.

2. Площадки для досуга, ориентированные на комфортное времяпровождение детей в то время, когда взрослые посещают музей во время экскурсий. Эти досуговые площадки могут располагаться как внутри здания, так и на открытых территориях музея.

Тактильное взаимодействие является одним из самых мощных инструментов для инклюзивной аудитории музея [Абрамова, Побожаква, 2023; Киселева, 2019]. Михаил и Ольга Шу, сооснователи школы в арт-парке «Никола-Ленивец», создают специальные тактильные модели в виде макетов, которые передают суть мировых шедевров без шума и отвлекающих деталей. Такие модели позволяют сформировать собственное представление о произведении искусства, а не опираться исключительно на зрительный опыт других людей.

Сенсорный, чувственный опыт возникает при знакомстве с объектами реального мира с помощью таких органов чувств, как зрение, слух, обоняние, осязание, вкус. Так, начиная с раннего детства, формируются телесные ощущения, представление о пространстве, форме, размерах, цветовых оттенках. С этими и другими способами восприятия окружения дети знакомятся в разном возрасте, опираясь на приобретенные ранее знания.

Археологический формат игры. К примеру, детский центр при Геническом краеведческом музее на территории музея-заповедника «Фанагория» формирует представление подрастающего поколения о многообразии древнего искусства (рис. 1). Участвуя в мастер-классах, дети знакомятся с вазописью, коропластикой, ткачеством. Также на территории оборудована новая керамическая площадка, которая дает возможность всем посетителям прикоснуться к предметам искусства, почувствовать себя в роли археолога, определяя по фрагментам различные части разбитых амфор. Этот игровой сценарий мы называем археологическим и понимаем под ним поиск целостности исходной формы, который граничит с творчеством и способствует развитию фантазии ребенка.



Рис. 1.
Керамическая площадка
музея-заповедника «Фанагория».

Концепция совместного пребывания детей с родителями реализована в музее-заповеднике «Царицыно». Музей рассчитан на посетителей всех возрастов. Знакомство с историей дворца происходит в формате викторин и квестов. Одним из главных преимуществ залов музея является их контактность, так как абсолютно ко всем экспонатам можно прикоснуться.

Конструкторский формат игры. В основе конструкторского формата игры лежит изобретательская деятельность, где особое внимание уделяется процессу конструирования и поиску взаимоположения различных элементов и частей. В Национальном строительном музее Вашингтона, в США, располагается интерактивная игровая площадка «Play work build», разработанная проектной группой Rockwell Group, где взрослые и дети могут ощутить сложности строительного процесса (рис. 2). На основе разноразмерных элементов из пеноблоков пользователи конструируют собственные оригинальные формы, а также участвуют в виртуальной игре с кубиками. Это отличная возможность для тренировки мышц, воображения, тактильных чувств и интерактивности.



Рис. 2.
Игровая площадка «Play work build» от «Rockwell Group».

В национальном музее автомобильной промышленности корпорации Студебеккер расположена интерактивная выставка сервисного центра для детей. При помощи необходимых для ремонта инструментов дети могут поучаствовать в обслуживании автомобиля. В процессе игры дети приобретают не только технические знания, но и развивают мелкую моторику, которая определяет конструкторский формат игры.

Звуковой формат игры. Некоторые решения являются временными, создаются как самостоятельные объекты и служат точками притяжения. В 2018 году в рамках интерактивной выставки Музея высоких искусств Атланты, штат Джорджия, была установлена звуковая игровая площадка Юри Судзуки (рис. 3). Серия цветных трубчатых скульптур позволяет детям и взрослым познакомиться с новыми звуками. Рупоры передают звук с одного конца трубы в другой в необычной интерпретации. Таким образом, игровая площадка располагает атмосферой для веселого общения. Внешне элементы игровой площадки представляют собой арт-объекты в соответствии с разработанной нами типологией игровых площадок [Барсукова, Процюк, 2020]. Главной особенностью звуковой игровой площадки является развитие звуковысотного слуха, способствующего восприятию звуков разной высоты и тембра. Данный формат также помогает познакомиться с новыми голосовыми интерпретациями.



Рис. 3.
Звуковая игровая площадка дизайнера и звукорежиссера Юри Судзуки. Атланта (США). Фото Майкла Маккелви.

Поскольку музей как культурная институция все больше пользуется спросом, то даже сами игровые площадки могут иметь в своем названии термин «музей» и отчасти нести его функции. Как раз таким является «Музей чудес», реализованный проектной командой «Miracle Recreation». Мобильная игровая площадка, которая может быть установлена как на открытых, так и в закрытых городских пространствах, поощряет сенсорную активность детей. Здесь есть игровые объекты, которые помогают познакомиться с механикой движений, ощутить звуки и тактильно взаимодействовать с игровыми элементами. Примечательно, что «Музей чудес» подходит и для маломобильных групп населения.

Пространственный формат игры. Подобный формат игры реализован в детском музее Олиоли, в Катаре. Так, по проекту архитектурного бюро из Амстердама Carve, была спроектирована «Сфера чудес» – подвесная сетчатая структура внутри сферической формы. Благодаря криволинейности трехмерной структуры можно экспериментировать с непривычными способами передвижения по ней. Архитекторы предлагают исследовать пространство, развивая когнитивные и физические навыки детей.

Тактильно-двигательный опыт можно также испытать в музее под открытым небом города Хаконе, где была создана масштабная вязаная структура, автором которой является японская художница Тошико Хориучи Макадам (рис. 4). Она вяжет сетчатые структуры из текстиля, которые приобретают совершенно неповторимые естественные формы. Дети перемещаются внутри заданных мягких форм, стараясь поразить друг друга акробатическими трюками. Поскольку в качестве опоры используется не жесткое основание, а вязаная поверхность, то она формирует и сам способ передвижения детей, делая его более мягким, невесомым и нетипичным. Такая пространственная игра помогает испытать новые пространственные и двигательные ощущения.

Таким образом, для пространственного формата игры характерны: перемещение в трехмерной структуре; непривычные способы перемещения по поверхности; необходимость контакта и сцепки с криволинейной поверхностью.

Сюжетный формат игры предполагает побуждение к ролевым играм в заданных исторических сюжетах. К примеру, стеклянная архитектура детского научного музея «Музейко», в Софии, дополнена тремя формами гор, которые символизируют горный ландшафт Болгарии и местные ремесленные традиции. По концепции авторов «LHSA + DP» зеленая форма отсылает к текстилю, красная к керамике, а коричневая к резьбе по дереву. Кроме того, перемещение внутри музея представляет

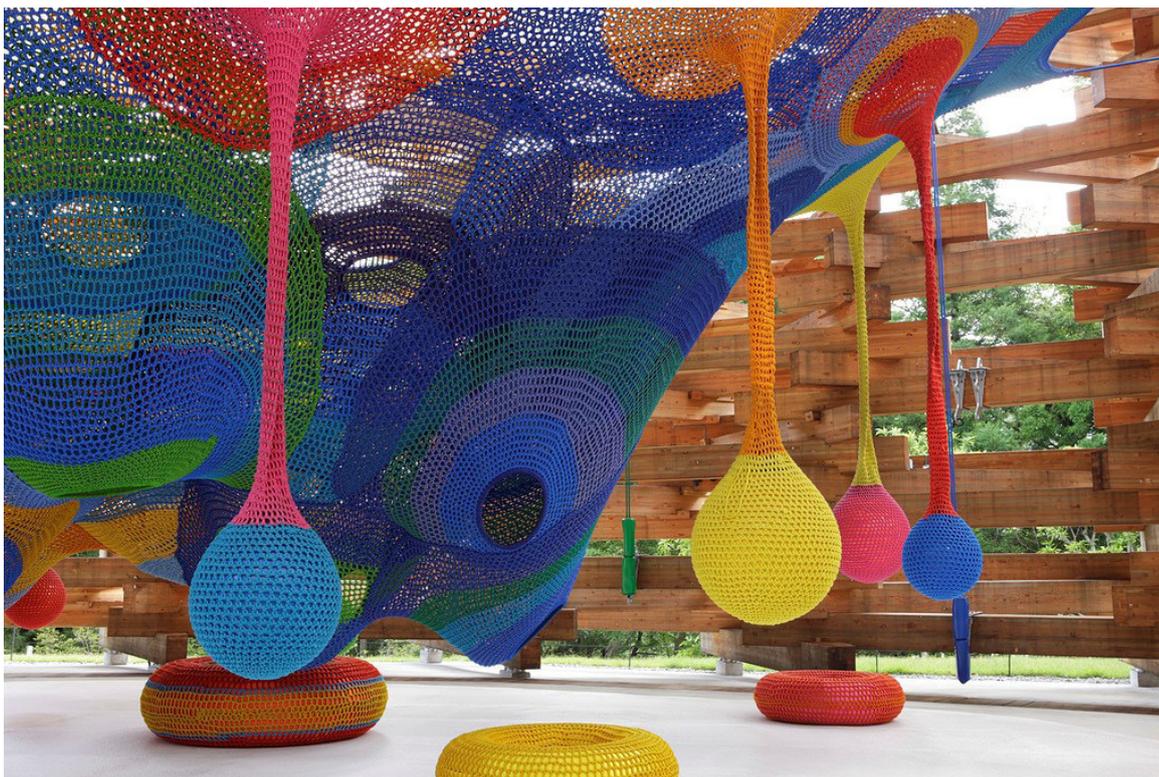


Рис. 4.
Вязаная структура художницы Тошико Хориучи Макадам.

собой путешествие от прошлого, пещерной жизни, до настоящего времени, связанного с технологиями и космосом.

Другим примером является современное воплощение истории о потопе и ковчеге в Еврейском музее Берлина. По проекту международной дизайнерской компании «Олсон Кудинг» внутри круглой, напоминающей форму бублика, деревянной конструкции представлено 150 самых разнообразных животных. При этом все модели являются тактильными и позволяют пользователям задуматься о значимости вторичной переработки материалов.

Однако музейное искусство все чаще стремится к расширению территории пользования и затрагивает окружающую среду. Такой выход за рамки музейной структуры реализован в проекте игрового комплекса Национального музея Катара, авторами которой являются Дэмиан Шульц, Питер Эйрес, Кар Ган (рис. 5). На территории расположены сразу несколько тематических игровых площадок,



Рис. 5.
Игровая площадка
Национального музея
Катара от «Т.С.Л».

M.V. Belova, N.I. Barsukova *Children's play space
in the structure of a modern museum*

связанных с внутренними галереями музея, а также историей и культурой Катара. Пользователи игровой среды могут узнать о значимости моря и системах охлаждения воды, которые позволили смягчить погодные условия Катара, а также пещерных пространствах, которые дают понимание о геологии и фауне. Игровая площадка является сюжетной, ролевой и позволяет пользователям очутиться в заданном сценарии, который определен местной историей, ключевыми фигурами и событиями.

Приключенческий формат игры. В промышленном здании бывшей обувной фабрики Сент-Луиса реализован масштабный Городской музей развлечений с выходом в экстерьер, автором которого является художник и скульптор Боб Кассилли (рис. 6). Здесь множество объектов: старый школьный автобус, фюзеляжи самолетов, колесо обозрения, аттракционы – все это, включая этажи здания, связано мостами из металлической сетки, трубопроводами и строительными кранами. Кроме того, внутри здания располагаются аквариум с акулами и скатами, а также школа циркового мастерства и игрушечная железная дорога с поездом. Городской музей предстает многофункциональной и очень разноплановой площадкой для игр и познания на бывшей промышленной территории. По этой причине здесь лучше всего реализуется приключенческий формат игры, который позволяет испытать всю гамму чувств и затрагивает как рискованные, так и созидательные виды деятельности.

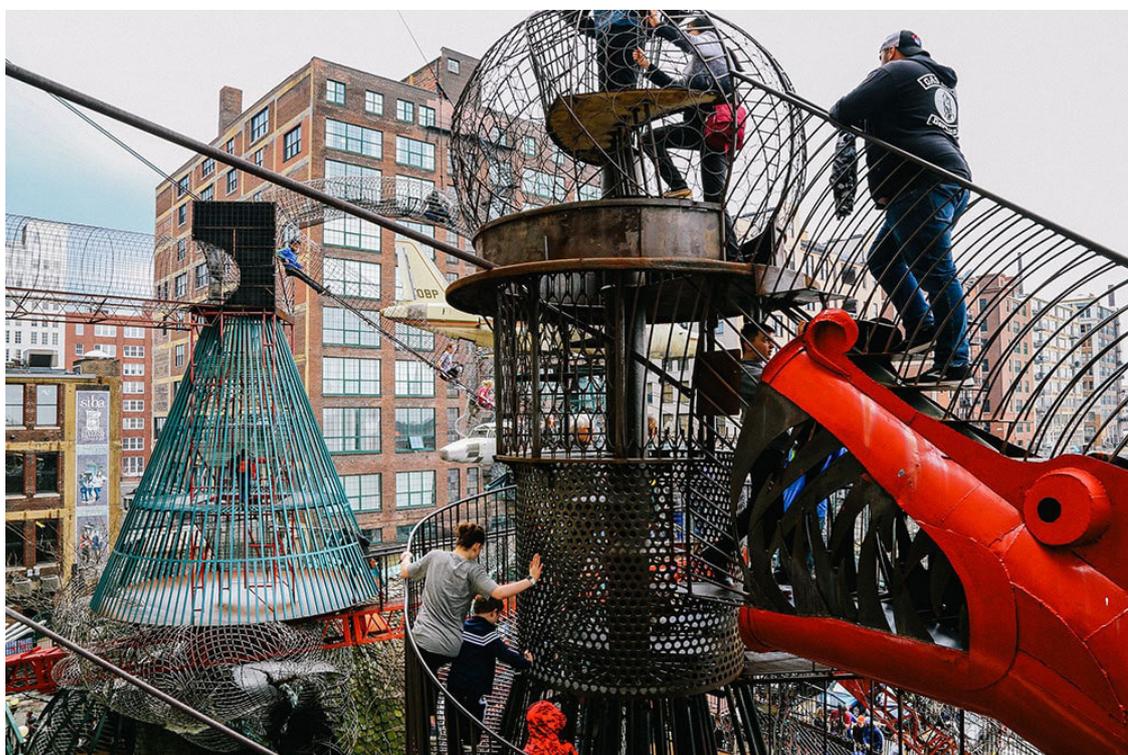


Рис. 6.
Городской Музей развлечений скульптора Боба Кассили.

Концепция поиска самых разнообразных впечатлений и перехода от одной активности к другой реализована также в пространстве детского музея Нью-Кейтона, в Лос-Анджелесе. Дизайнерским бюро «Altitude» была создана сетчатая конструкция, бассейн с шариками, реалистичная модель пожарной машины и вертолета и многое другое. Игровые зоны ориентированы на пребывание разных возрастных групп, где каждый сможет найти для себя что-то интересное.

Уединенный формат игры. Во внутреннем дворе молодежного крыла Музея Израиля в Иерусалиме возведена единая деревянная конструкция с крышей на опорах, сквозь которую произрастает сосна (рис. 7). Проект архитекторов Ифата Финкельмана и Деборы Варшавски напоминает домик на дереве, где дети могут искать укрытие, смотреть на территорию через панорамное окно и перемещаться по возведенному рельефу. Сценарий игры с такими действиями как забраться выше и спрятаться, предполагает некую уединенность, возможность отдохнуть, созерцать и, при желании, выбраться наружу из своего уютного домика.



Рис. 7.
Площадка в Музее Израиля от архитекторов Ифата Финкельмана и Деборы Варшавски.

Анализ игровой деятельности детей в игровых пространствах современных музеев позволил выявить ключевые формы её реализации, которые определяют формат игры: археологический, конструкторский, звуковой, пространственный, сюжетный, приключенческий, уединенный (*таб. 1*).

Таким образом, выявлены следующие музейные форматы игровых сценариев: археологический, конструкторский, звуковой, пространственный, сюжетный, приключенческий и уединённый. Каждый из них отличается по видам происходящей на площадках деятельности и активности игрового процесса. Данные проектные решения детских игровых пространств, находящихся в музейной среде, позволяют сделать следующие выводы:

- в современных музеях различных по профилю и направленности всё чаще организуют специальные детские площадки, имеющие своей целью развитие сенсорной игровой деятельности;
- их расположение может быть как на открытом воздухе, на прилегающей территории, так и в закрытых помещениях музея. Часто игровые площадки входят в закрытую структуру музея и являются неотъемлемой смысловой частью музейного пространства, что позволяет посетителям познакомиться и погрузиться в его специфику и стать его частью в рамках игрового процесса.
- организация детских сенсорных площадок может быть и временным решением, как в закрытом, так и в открытом пространстве. Тематически такие игровые зоны чаще привязаны не к экспозиции внутри музея, а к текущему городскому мероприятию, в рамках которого создается выставка и игровая зона.
- значимость музейных игровых пространств обусловлена нарастающей необходимостью к комфортному совместному времяпровождению взрослых с детьми. Когда в структуре музея находится место как для родителя, так и его ребенка, то процесс познания, развития и расширения кругозора становится доступным для всех. Музейные игровые пространства способны реализовать детскую сенсорную деятельность с целью развития тактильных ощущений и навыков детей.

M.V. Belova, N.I. Barsukova *Children's play space
in the structure of a modern museum*

№	Формат игры	Виды деятельности	Пример реализации
1	Археологический	<ul style="list-style-type: none"> формирование представления о форме поиск целостности развитие мелкой моторики и тактильных ощущений активация воображения 	 <p>Рис. 1. Керамическая площадка музея-заповедника «Фанагория». Краснодарский край (Россия).</p>
2	Конструкторский	<ul style="list-style-type: none"> интерактивное взаимодействие развитие мелкой моторики, тренировка мышц активация воображения 	 <p>Рис. 2. Игровая площадка «Play work build» от «Rockwell Group». Вашингтон (США).</p>
3	Звуковой	<ul style="list-style-type: none"> развитие звуковых впечатлений и звуковысотного слуха синтез слуховой, и зрительной деятельности 	 <p>Рис. 3. Звуковая игровая площадка дизайнера и звукорежиссера Юри Судзуки. Атланта (США).</p>
4	Пространственный	<ul style="list-style-type: none"> развитие тактильных ощущений пространственное восприятие перемещение по поверхности в 3D 	 <p>Рис. 4. Вязаная структура художницы Тошико Хориучи Макадам. Хаконе (Япония).</p>
5	Сюжетный	<ul style="list-style-type: none"> знакомство с историей и культурой вовлечение в игровой процесс через региональные материалы и формы 	 <p>Рис. 5. Игровая площадка Национального музея Катара от «Т.С.Л». Доха (Катар).</p>
6	Приключенческий	<ul style="list-style-type: none"> реализация двигательной активности: прыгать, скользить, лазать, бегать знакомство с подводным миром 	 <p>Рис. 6. Городской Музей развлечений скульптора Боба Кассили. Сент Луис (США).</p>
7	Уединенный	<ul style="list-style-type: none"> преодоление высоты нахождение в закрытом пространстве для ощущения уединённости 	 <p>Рис. 7. Площадка в Музее Израиля от архитекторов Ифата Финкельмана и Деборы Варшавски. Иерусалим (Израиль).</p>

Таб. 1.
Реализация сенсорной игровой деятельности в пространстве музея.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллина Д.А. Пространство игры в художественном музее: проблемы проектирования Художественное образование ребенка: стратегии будущего – Санкт-Петербург, 2020. – Том 6 (№1) – С. 11-20.
2. Абрамова П.В., Побожжакова А.А. Адаптация культурно-образовательной деятельности музея для незрячих и слабовидящих посетителей // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. № 4(57). С. 612.
3. Барсукова Н.И. Игровая эстетика постмодернизма в городской среде // Архитектура. Строительство. Дизайн. 2006. №3 (44). С. 58-62.
4. Барсукова Н.И. Визуальные и тактильные переживания дизайнера городской среды // Modern Science. 2022. № 1-1. С. 13-18.
5. Барсукова Н.И., Процюк М.В. Типология игровой среды на открытых городских пространствах // Социально-гуманитарные инновации: стратегии фундаментальных и прикладных научных исследований. 2020. С.731-738.
6. Киселева, Е.И. Трогать разрешается: мультисенсорные проекты для людей с ограниченными возможностями здоровья в современном музее // Художественное образование и наука. 2019. № 2. С. 142-150.
7. Коровина В.В., Долгова Е.М., Вершина В.С. Восприятие использования интерактивных технологий в музеях // Музей. Памятник. Наследие. 2019. № 1(5). С. 61-68.
8. Короткова М.В. Использование игровых технологий в педагогических практиках музея и школы // Наука и школа. 2020. №2. С. 60-67.
9. Морозова Е.В. Философские идеи постмодернизма и метамодернизма в развитии современного музея // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. 2021. № 3. С. 93–105.
10. Процюк М.В., Барсукова Н.И. Бионические игровые формы на открытых городских пространствах // Архитектор: известия вузов. 2020. №3 (71). С. 17.
11. Салтанова М.В. Игровые принципы в организации экспозиционного пространства музея // Вопросы музеологии. – Санкт-Петербург, 2010. № 1. С. 133-140.

REFERENCES

1. Abdullina D.A. *Prostranstvo igry v hudozhestvennom muzee: problemy proektirovaniya Hudozhestvennoe obrazovanie rebenka: strategii budushhego* [The space of play in an art museum: problems of designing a child's art education: strategies of the future]. St. Petersburg, 2020. Volume 6 (No. 1). P. 11-20. (in Russian)
2. Abramova P.V., Pobozhakova A.A. "Adaptacija kul'turno-obrazovatel'noj dejatel'nosti muzeja dlja nezrjachih i slabovidjashhij posetitelej" [Adaptation of cultural and educational activities of the museum for blind and visually impaired visitors]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]. 2023. No 4(57). P. 6-12. (in Russian)
3. Barsukova N.I. "Igrovaia jestetika postmodernizma v gorodskoj srede" [The game aesthetics of postmodernism in the urban environment]. *Arhitektura. Stroitel'stvo. Dizajn* [Architecture. Construction. Design]. 2006. N3 (44). P. 58-62. (in Russian)
4. Barsukova N.I. "Vizual'nye i taktil'nye perezhivaniia dizajna gorodskoj srede" [Visual and tactile experiences of urban environment design]. *Modern Science*. 2022. No. 1-1. P. 13-18. (in Russian)
5. Barsukova N.I., Prociuk M.V. "Tipologija igrovoy srede na otkrytyh gorodskih prostranstvah" [Typology of the playing environment in open urban spaces]. *Social'no-gumanitarnye innovacii: strategii fundamental'nyh i prikladnyh nauchnyh issledovanij* [Socio-humanitarian innovations: strategies of fundamental and applied scientific research]. 2020. P. 731-738. (in Russian)
6. Kiseleva, E.I. "Trogat' razreshaetsja: mul'tisensornye proekty dlja ljudej s ogranichenymi vozmozhnostjami zdorov'ja v sovremennom muzee" [It is allowed to touch: multisensory projects for people with disabilities in a modern museum] [Art education and science]. 2019. No. 2. P. 142-150. (in Russian)
7. Korovina V.V., Dolgova E.M., Vershina V. S. "Vosprijatie ispol'zovaniia interaktivnyh tehnologij v muzejah" [Perception of the use of interactive technologies in museums]. *Muzej. Pamjatnik. Nasledie* [Museum. Monument. Heritage]. 2019. No 1(5). P. 61-68. (in Russian)
8. Korotkova M.V. "Ispol'zovanie igrovych tehnologij v pedagogicheskikh praktikah muzeja i shkoly" [The use of game technologies in pedagogical practices of the museum and school]. *Nauka i shkola* [Science and School]. 2020. No. 2. P. 60-67. (in Russian)
9. Morozova E.V. "Filosofskie idei postmodernizma i metamodernizma v razvitii sovremenno muzeja" [Philosophical ideas of post-modernism and metamodernism in the development of a modern museum]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo univcrsiteta imeni A.S. Pushkina* [Bulletin of the Leningrad State University named after A.S. Pushkin]. 2021. No. 3. P. 93-105. (in Russian)
10. Prociuk M.V., Barsukova N.I. "Bionicheskie igrovyje formy na otkrytyh gorodskih prostranstvah" [Bionic play forms in open urban spaces]. *Arhitekton: izvestija vuzov* [Architecton: news of universities]. 2020. No. 3 (71). P. 17. (in Russian)
11. Saltanova M.V. "Igrovyje principy v organizacii jekspozicionnogo prostranstva muzeja" [Game principles in the organization of the museum's exposition space]. *Voprosy muzeologii* [Questions of Museology]. St. Petersburg, 2010. No. 1. P. 133-140. (in Russian)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Керамическая площадка музея-заповедника «Фанагория».
Источник: «Информационный портал о культуре в России и за рубежом». Режим доступа: <https://rewizor.ru/museums-exhibitions/reviews/novye-proekty-muzeja-fanagoriya-dlya-molodeji/>
- Рис. 2. Игровая площадка «Play work build» от «Rockwell Group».
Источник: «LAB at rockwellgroup». Режим доступа: <https://www.labatrockwellgroup.com/playworkbuild>
- Рис. 3. Звуковая игровая площадка дизайнера и звукорежиссера Юри Судзуки. Атланта (США). Фото Майкла Маккелви.
Источник: «Dezeen | architecture and design magazine». Режим доступа: <https://www.dezeen.com/2018/07/12/yuri-suzuki-colourful-sound-high-museum-of-art-atlanta-installation/>
- Рис. 4. Вязаная структура художницы Тошико Хорнучи Макадам.
Источник: «Archdaily». Режим доступа: <https://www.archdaily.com/297941/meet-the-artist-behind-those-amazing-hand-knitted-playgrounds>
- Рис. 5. Игровая площадка Национального музея Катара от «Т.С.Л».
Источник: «Landezine International Landscape Award». Режим доступа: <https://landezine-award.com/national-museum-of-qatar-playgrounds/>
- Рис. 6. Городской Музей развлечений скульптора Боба Кассили.
Источник: «City Museum». Режим доступа: <https://citymuseum.org/about/gallery/>
- Рис. 7. Площадка в Музее Израиля от архитекторов Ифата Финкельмана и Деборы Варшавски.
Источник: «Archdaily». Режим доступа: <https://www.archdaily.co/co/764590/patio-de-acceso-a-la-seccion-juvenil-de-educacion-artistica-ifat-finkelman-plus-deborah-warschawski>

SUMMARY

ВЛИЯНИЕ ФИЛОСОФИИ ГЕОРГА ЗИММЕЛЯ НА ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ТЕОРИЮ ВИЛЬГЕЛЬМА ВОРРИНГЕРА

Научная статья

УДК 7.01+7.072.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-5-14

Дата поступления: 20.07.2024. Дата одобрения после рецензирования: 07.09.2024. Дата публикации: 30.09.2024.

Автор: *Гумерова Роксана Фаритовна*, аспирант, МГУ им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия), e-mail: pictorialart.grf@gmail.com

ORCID ID: 0009-0006-5283-2724

Аннотация: В статье приводится критический разбор основных тезисов книги Вильгельма Воррингера «Абстракция и вчувствование» на предмет их соответствия неокантианским взглядам Георга Зиммеля и представленной в его более поздних работах философии жизни. Тексты Зиммеля не всегда содержат развернутые пояснения о трансцендентальном методе или категориях. С целью устранения возможных неточностей в толковании идей Зиммеля, его работы рассматриваются в контексте методологии представителя Марбургской школы неокантианства Германа Когена, под чьим непосредственным влиянием он находился, и лишь затем сопоставляются с текстом Воррингера. Во избежание двоякого толкования в отношении применения Воррингером неокантианства в статье показаны также аутентичные положения доктрины Канта, на которые опирался искусствовед при формировании собственного терминологического аппарата.

Ключевые слова: Вильгельм Воррингер, Георг Зиммель, Марбургская школа, абстракция и вчувствование, философия жизни, неокантианство, психология восприятия, психология искусства, социология искусства

Для цитирования: *Гумерова Р.Ф.* Влияние философии Георга Зиммеля на художественную теорию Вильгельма Воррингера // *Артикульт.* 2024. №3(55). С. 5-14. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-5-14

THE INFLUENCE OF GEORG SIMMEL'S PHILOSOPHY ON WILHELM WORRINGER'S ART THEORY

Research article

UDC 7.01+7.072.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-5-14

Received: July 20, 2024. Approved after reviewing: September 07, 2024. Date of publication: September 30, 2024.

Author: *Gumerova Roksana Faritovna*, PhD student, Lomonosow Moscow State University (Moscow, Russia), e-mail: pictorialart.grf@gmail.com

ORCID ID: 0009-0006-5283-2724

Summary: This article critically analyses the main theses of Wilhelm Worringer's paper "Abstraction and Empathy" to show that they correspond to the neo-Kantian views of Georg Simmel and the philosophy of life presented in his later works. Simmel's texts do not provide detailed explanations of the transcendental method or categories. To ensure an accurate interpretation of Simmel's ideas, his works are examined in the context of the methodology of Hermann Cohen of the Marburg School of Neo-Kantianism, under whose direct influence he was. Only then are they compared with Worringer's text. To avoid any misunderstanding regarding Worringer's application of neo-Kantianism, the article clearly outlines Kant's original teachings, which the art historian used as a foundation for his own terminology.

Keywords: Wilhelm Worringer, Georg Simmel, Marburg School, abstraction and feeling, philosophy of life, neo-Kantianism, psychology of perception, psychology of art, sociology of art

For citation: Gumerova R.F. "The Influence of Georg Simmel's Philosophy on Wilhelm Worringer's Art Theory." *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 5-14. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-5-14

ИНОСТРАНЦЫ О ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ЦЕРЕМОНИЯХ И ОБРЯДАХ МОСКОВИИ

Научная статья

УДК 348.411+791.6

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-15-23

Дата поступления: 18.06.2024. Дата одобрения после рецензирования: 10.08.2024. Дата публикации: 30.09.2024.

Автор: *Черный Валентин Дмитриевич*, доктор культурологии, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: tchernie@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-0363-1313

Аннотация: Рассматриваются особенности восприятия иностранцами театрализованных церемоний и обрядов в Москве. Наблюдая за торжественными встречами посольств и религиозными обрядами, авторы отмечают характерные особенности театрализации зрелищ и выражают свое к ним отношение. Они оценивают этапы подготовки и проведения церемоний, роль участников и художественную организацию праздников. В центре внимания иностранцев оказались торжественные встречи посольств

и почетных гостей и два религиозных обряда – «Шествие на ослиати» в последнее воскресенье перед Пасхой и «Водосвятие» в день Крещения Иисуса Христа. В записках путешественников четко обозначаются границы «сценического пространства», направление действия, оформление главных сцен и «реквизит» главных героев зрелищ. Не остается не замеченным вопрос о связи театрализованных церемоний со зрителями.

Ключевые слова: театрализация, иностранцы, церемония, зрелище, восприятие

Для цитирования: Черный В.Д. Иностранцы о театрализованных церемониях и обрядах Московии // Артикульт. 2024. №3(55). С. 15-23. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-15-23

FOREIGNERS ABOUT THEATRICAL CEREMONIES AND RITUALS OF MUSCOVY

Research article

UDC 348.411+791.6

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-15-23

Received: June 18, 2024. Approved after reviewing: August 10, 2024. Date of publication: September 30, 2024.

Author: *Chernyy Valentin Dmitrievich*, Dr.Habil. in cultural studies, full professor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: tchernie@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-0363-1313

Summary: The peculiarities of foreigners' perception of theatrical ceremonies and rituals in Muscovy are considered. Observing the solemn meetings of embassies and religious ceremonies, the authors note the characteristic features of the theatricalization of spectacles and express their attitude to them. They evaluate the stages of preparation and holding of ceremonies, the role of participants and the artistic organization of the holidays. The center of attention of foreigners was the solemn meetings of embassies and honored guests and two religious ceremonies – the “Procession on a donkey” on the last Sunday before Easter and the “Water Consecration” on the day of the Baptism of Jesus Christ. The travelers' notes clearly indicate the boundaries of the “stage space”, the direction of the action, the design of the main scenes and the “props” of the main characters of the spectacles. The question of the connection of theatrical ceremonies with the audience does not remain unnoticed.

Keywords: theatricalization, foreigners, ceremony, spectacle, perception

For citation: Chernyy V.D. “Foreigners about theatrical ceremonies and rituals of Muscovy.” *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 15-23. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-15-23

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ И АПОКАЛИПТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ИСКУССТВЕ

Научная статья

УДК 7.036

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-24-33

Дата поступления: 28.03.2024. Дата одобрения после рецензирования: 05.08.2024. Дата публикации: 30.09.2024.

Автор: *Суворова Анна Александровна*, доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: suvorova_anna@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6421-8514

Аннотация: Актуальность настоящего исследования обусловлена обращением современного российского искусства к эсхатологической и апокалиптической проблематике, темам катастрофичности, итоговости бытия и др. Целью исследования является выявление ключевых стратегий и концептов, воплощающих переживание конца времен, ощущение случившейся катастрофы, вымирания и путей существования человечества будущего в современном российском искусстве. В качестве материала исследования выбраны несколько арт-проектов, реализованных в первой четверти XXI века ведущими российскими художниками (Петр Белый, Дмитрий Каварга, группа «Куда бегут собаки»). С опорой обозначенные теории, тенденции рефлексии апокалиптической и постапокалиптической темы определены следующим образом: 1) мир без человека, переживание конца времен как пространства пустоты и руин; 2) хтулцен как новое будущее, «человеческий компост» и тентакулярное мышление; 3) симбиоз цифры и твари, избегание человека; 4) цифровой апокалипсис и цифровое бессмертие.

Ключевые слова: эсхатология, апокалипсис, постгуманизм, трансгуманизм, вымирание, антропоцен, ктулхуцен, катастрофа, бессмертие, цифровое бессмертие, современное искусство, инсталляция

Для цитирования: *Суворова А.А.* Эсхатологические и апокалиптические мотивы в современном российском искусстве // Артикульт. 2024. №3(55). С. 24-33. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-24-33

ESCHATOLOGICAL AND APOCALYPTIC MOTIVES IN RUSSIAN CONTEMPORARY ART

Research article

UDC 7.036

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-24-33

Received: March 28, 2024. Approved after reviewing: August 05, 2024. Date of publication: September 30, 2024.

Author: *Suvorova Anna Alexandrovna*, Dr.Habil. in Art Studies, full professor, Herzen University (Saint Petersburg, Russia), e-mail: suvorova_anna@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6421-8514

Summary: The relevance of the study is due to the appeal in contemporary Russian Art of eschatological and apocalyptic issues, themes of catastrophism, the finality of being and the world without a person, etc. The purpose of the study is to identify key strategies and

SUMMARY

concepts that embody the experience of the end of time, the feeling of a catastrophe, extinction and the ways of the existence of future humanity in Russian contemporary art. The study based on the analysis art projects of the early 21st century by Russian artists (Peter Belyi, Dmitry Kawarga, art-groupe «Where Dogs Run»). The results of the study showed tendencies of reflection of the apocalyptic and post-apocalyptic themes: 1) a world without a person, experiencing the end of time as a space of emptiness and ruins; 2) Chthulucene as a new future, “human composting” and tentacular thinking; 3) symbiosis of figures and creatures, avoidance of man; 4) digital apocalypse and digital immortality.

Keywords: eschatology, apocalypse, posthumanism, transhumanism, extinction, Anthropocene, Chthulucene, catastrophe, immortality, digital immortality, contemporary art, installation

For citation: Suvorova A.A. “Eschatological and apocalyptic motives in russian contemporary art.” *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 24-33. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-24-33

ЛУЧИЗМ В ТЕАТРЕ: КОНЦЕПЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО СВЕТА М. ЛАРИОНОВА

Научная статья

УДК 7.037.3

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-34-43

Дата поступления: 19.05.2023. Дата одобрения после рецензирования: 24.05.2024. Дата публикации: 30.09.2024.

Автор: *Спиридонова Анна Михайловна*, старший преподаватель, Университет ИТМО (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: spiranna@list.ru

ORCID ID: 0000-0003-0724-0405

Аннотация: Предмет исследования – концепция сценического света («световое пространство») М. Ларионова, изложенная им в тексте «О лучизме в театре». Цель исследования – проанализировать концепцию и выявить ее основные элементы. В статье рассматривается видение сценического света М. Ларионова, незначительное для истории театра, но являющееся важным для истории изобразительного искусства, так как в концепции «светового пространства» прослеживается развитие лучизма вне живописи. В статье анализируются пять элементов сценографии, в которых реализовалась особая световая концепция театра лучизма: живописные задники, специальная конструкция, созданная для организации движения света, особое «пространство» актера (маска, грим, костюм), подвижные элементы декорации, разделение сцены на зоны. В работе определяется соответствие заявленных в текстах положений сценической практике М. Ларионова и Н. Гончаровой, рассматриваются как осуществленные, так и нереализованные, сохранившиеся в виде документов, спектакли. В статье проводится сравнение сценографических практик лучизма и конструктивизма. Научная новизна работы заключается в выявлении концепции «светового пространства» М. Ларионова и в расширении представлений о пластическом лучизме М. Ларионова.

Ключевые слова: лучизм, искусство сценографии, пластический лучизм, конструктивизм, театральное освещение, «Русские сезоны»

Для цитирования: *Спиридонова А.М.* Лучизм в театре: концепция сценического света М. Ларионова // *Артикульт.* 2024. №3(55). С. 34-43. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-34-43

LUCHISM IN THE THEATER: CONCEPT OF STAGE LIGHT OF M. LARIONOV

Research article

UDC 7.037.3

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-34-43

Received: May 19, 2023. Approved after reviewing: May 24, 2024. Date of publication: September 30, 2024.

Author: *Spiridonova Anna Michailovna*, senior lecturer, ITMO University (Saint Petersburg, Russia), e-mail: spiranna@list.ru

ORCID ID: 0000-0003-0724-0405

Summary: The subject of the research is the concept of stage light (“light space”) by M. Larionov, described in the text “On Luchism in the theater”. The goal of the research is revealing of the concept of stage light. The article represents M. Larionov’s vision of the problem of stage light, insignificant for the history of the theater, but important for the history of fine arts, since the concept of “light space” traces the development of luchism outside of painting. The article analyses five elements of the theatrical light of luchism, reveals a complex light “score” in the projects of M. Larionov and N. Goncharova. The work determines the compliance of the provisions stated in the texts with the scenic practice of artists. Both realized and unrealized performances preserved in the form of documents are considered. The article compares the scenographic practices of Luchism and Constructivism. Scientific innovation of the research: the concept of “light space” is represented for the first time, the light scenography of M. Larionov’s theatrical productions is proposed to be considered as one of the stages of luchism, namely plastic luchism.

Keywords: luchism, art of scenography, plastic luchism, constructivism, theatrical lighting, “Russian seasons”

For citation: Spiridonova A.M. “Luchism in the Theater: Concept of Stage Light of M. Larionov.” *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 34-43. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-34-43

«ПРОСТО КЕН!» ДРАМАТУРГИЯ ЖИЗНЕННОГО ЦИКЛА ГЕРОЯ ФИЛЬМА «БАРБИ»: ОТ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ЗАВИСИМОСТИ К НАЧАЛУ ИДЕНТИЧНОСТИ

Научная статья

УДК 159.923.2+791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-44-52

Дата поступления: 09.08.2024. Дата одобрения после рецензирования: 15.09.2024. Дата публикации: 30.09.2024.

Автор: *Колотаев Владимир Алексеевич*, доктор филологических наук, доктор искусствоведения, заведующий кафедрой, декан, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: vakolotaev@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

Аннотация: В статье раскрываются особенности построения пути второстепенного персонажа Кена из фильма Греты Гервиг «Барби», который начинается от полного слияния с предметом любви, состояния эмоциональной зависимости в качестве неполноценного придатка Барби, до осознания себя самостоятельным индивидом, находящимся в начале построения автономной личности. Психическое рождение героя происходит в соответствии со стадиями развития ребенка, описанными в рамках теории сепарации-индивидуации Маргарет Малер. Как и младенец, Кен переживает фазы нормального аутизма, симбиоза, а затем сепарации-индивидуации. Важным этапом на пути к взрослению является сцена неверной самоидентификации, когда он встречается с «дарителем», испытывающим героя вопросом о времени. Непройдённое испытание открывает перед Кеном ложную картину мира, позволяет ему построить неправильный план действий, осуществить карнавальную инверсию социальной организации Барбиленда. Драматургия ошибочного прозрения предполагает диалектическое движение от состояния абсолютной подчиненности и зависимости к обладанию переходным объектом, властью. Включившись в борьбу за признание, Кен перемещается из позиции раба в позицию господина, ничто становится всем, а затем вновь лишается всего. Благодаря такому обращению герой избавляется от иллюзий относительно своего места, прозревает и обретает идентичность и возможность к дальнейшему развитию.

Ключевые слова: путь героя, ошибочное прозрение, неверный план действий, индивидуация-сепарация, идентичность, эмоциональная зависимость

Для цитирования: Колотаев В.А. «Просто Кен!» Драматургия жизненного цикла героя фильма «Барби»: от эмоциональной зависимости к началу идентичности // Артикульт. 2024. №3(55). С. 44-52. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-44-52

“JUST KEN!” DRAMATIZING THE LIFE CYCLE OF THE BARBIE MOVIE CHARACTER: FROM EMOTIONAL DEPENDENCE TO THE ORIGIN OF IDENTITY

Research article

UDC 159.923.2+791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-44-52

Received: August 09, 2024. Approved after reviewing: September 15, 2024. Date of publication: September 30, 2024.

Author: *Kolotaev Vladimir Alekseevich*, Dr.Habil. in philology, Dr.Habil. in Art Studies, full professor, dean, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: vakolotaev@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

Summary: The article exposes the specifics of the construction of the path of the secondary character Ken from Greta Gerwig's film "Barbie", which goes from complete fusion with the object of love, the state of emotional dependence as an inferior appendage of Barbie, to the realization of himself as an autonomous individual who is at the beginning of the construction of an independent identity. The hero's mental genesis follows the stages of child development described within Margaret Mahler's separation-individuation theory. Like an infant, Ken experiences phases of normal autism, symbiosis, and then separation-individuation. An essential stage on the road to adulthood is the scene of mistaken identity when he encounters the "giver" who tests the hero with a question about time. The failed test offers Ken a false picture of the world, lets him construct a wrong plan of action, and perform a carnivalesque inversion of the social organization of Barbieland. The dramaturgy of mistaken insight involves a dialectical movement from a state of absolute subordination and dependence to the possession of a transitive object, power. By engaging in a struggle for recognition, Ken moves from the position of slave to that of master, nothing becomes everything, and then is once again stripped of everything. Owing to such treatment the hero gets rid of illusions about his place, gains insight and acquires identity and the capability for further development.

Keywords: hero's journey, mistaken epiphany, wrong plan of action, individuation-separation, identity, emotional dependence

For citation: Kolotaev V.A. "Just Ken!" Dramatizing the life cycle of the Barbie movie character: from emotional dependence to the origin of identity." *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 44-52. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-44-52

КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА ВЕДЬМЫ В СОВРЕМЕННОМ ХОРРОРЕ

Научная статья

УДК 791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-53-61

Дата поступления: 04.08.2023. Дата одобрения после рецензирования: 01.07.2024. Дата публикации: 30.09.2024.

Автор: *Бахтеева Мария Сергеевна*, кандидат философских наук, заведующий отделом, Государственный музей истории религии (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: mbakhteeva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5874-3777

Аннотация: Статья посвящена исследованию образа ведьмы на материале двух фильмов в жанре хоррор: «Ведьма: Сказка Новой Англии» (реж. Р. Эггерс, 2015) и «Ведьмы» (реж. Л. Файгелфельд, 2017). Действие обоих фильмов происходит в исторические времена охоты на ведьм. Методологической основой работы является теория «монструозно-фемининного» Б. Крид и концепция «отвратительного» Ю. Кристевой. Теория Б. Крид представляется весьма перспективной в исследовании фильмов ужасов, нарратив которых выстраивается вокруг фигуры монстра женского рода, например, ведьмы. На основании теории Б. Крид можно выделить три основные линии, по которым можно проследить механизм конструирования образов монструозного в данных фильмах: отношения матери и ребенка, понятие границы и религиозной скверны и образы отторгаемого. Базовой схемой для визуализации образов отторгаемого выступает женское тело, которое становится главным маркером монструозного. В заключении делается вывод о том, что в современном хорроре образы монструозного по-прежнему глубоко укоренены в древних религиозных запретах, а одной из функций хоррора является сохранение границ и табу в постсекулярном обществе.

Ключевые слова: хоррор, ужасы, монстр, ведьма, охота на ведьм, монструозно-фемининное, тело, гендер

Для цитирования: *Бакхтеева М.С.* Конструирование образа ведьмы в современном хорроре // Артикульт. 2024. №3(55). С. 53-61. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-53-61

CONSTRUCTING THE IMAGE OF A WITCH IN THE MODERN HORROR FILM

Research article

UDC 791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-53-61

Received: August 04, 2023. Approved after reviewing: July 01, 2024. Date of publication: September 30, 2024.

Author: *Bakhteeva Maria Sergeevna*, PhD in Philosophy, Head of the Department, The State Museum of the History of Religion (Saint Petersburg, Russia), e-mail: mbakhteeva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5874-3777

Summary: The article examines the representation of the witch in two horror films: “The VVitch: A New-England Folktale” (2015) and “Hagazussa” (2017). The films are set during the historic period of the witch hunts. The article draws on the theoretical foundations of the “monstrous-feminine” theory by B. Creed and the concept of “disgust” by Yu. Kristeva as its methodological basis.

B. Creed's theory seems to be very promising in the analysis of horror films, which are built around a female monster figure, such as a witch. Based on the theory of B. Creed, we can identify three main themes in the construction of monstrous images in these films: mother-child relationships, the concept of purity and dirt and images of disgust. The basis is the female body, which becomes the primary indicator of the monstrous. It is concluded that the images of the monstrous are based on religious prohibitions, and one of the functions of horror is to maintain boundaries and taboos in a post-secular society.

Keywords: horror, monster, witch, witch hunt, the monstrous-feminine, body, gender

For citation: *Bakhteeva M.S.* “Constructing the image of a witch in the modern horror film.” *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 53-61. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-53-61

ВРЕМЯ ВИНТАЖНОЙ МОДЫ: ВОПРОСЫ ТЕМПОРАЛЬНОСТИ И ПАМЯТИ

Научная статья

УДК 391

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-62-73

Дата поступления: 26.12.2023. Дата одобрения после рецензирования: 18.06.2024. Дата публикации: 30.09.2024.

Автор: *Размахнина Анастасия Александровна*, магистр теории моды, аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: asia.aladjalova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4267-8293

Аннотация: Понятие «моды» подразумевает постоянное обновление и четкий ритм смены тенденций, потому прежде, чем приступить к изучению винтажной одежды в контексте моды, следует сперва доказать причастность винтажа к модному дискурсу. В данной работе предпринята попытка вписать винтаж в модный дискурс через введение концепций нелинейного и замершего времени. Это удается благодаря теориям, разработанным Вальтером Бенямином, Мишелем Серром, Жаном Бодрийяром и другими исследователями.

Работа делится на три части. Первая посвящена вопросам времени, заключенного в одежде. Это могут быть замершие формы прошлого, внезапно проявляющиеся в настоящем в силу некоей искривленности времени. Или это могут быть винтажные предметы, контейнирующие память и время в себе в виде материальных или нематериальных следов. Вторая часть посвящена вопросам реконструкции прошлого. Образ прошлого формируется в настоящем, потому так различаются исторические реконструкции разных лет. Большую роль в этом играет доступность исторических источников. Третья часть посвящена гардеробным практикам любителей винтажной одежды и анализу этих приемов на основе вышеизложенных теорий нелинейного и замершего времени.

Ключевые слова: время, мода, темпоральность, нелинейное время, винтажная одежда, винтажная мода, гардеробные практики, история моды, теория моды

Для цитирования: *Размахнина А.А.* Время винтажной моды: вопросы темпоральности и памяти // Артикульт. 2024. №3(55). С. 62-73. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-62-73

VINTAGE FASHION TIME: ISSUES OF TEMPORALITY AND MEMORY

Research article

UDC 391

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-62-73

Received: December 26, 2024. Approved after reviewing: June 18, 2024. Date of publication: September 30, 2024.

Author: *Razmakhnina Anastasia Alexandrovna*, master of fashion theory, postgraduate student, HSE University (Moscow, Russia), e-mail: asia.aladjalova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4267-8293

Summary: The concept of “fashion” implies constant renewal and a clear rhythm of changing trends, therefore, before starting to study vintage clothing in the context of fashion, one should first prove the involvement of vintage in fashion discourse. This paper attempts to incorporate vintage into fashion discourse through the introduction of the concepts of non-linear and uchronial time. This becomes possible through the theories developed by Walter Benjamin, Michel Serres, Jean Baudrillard and other researchers.

The paper consists of three parts. The first is devoted to the issues of time contained in clothing. These may be frozen forms of the past, suddenly appearing in the present due to some kind of curvature of time. Or they could be vintage objects that contain memory and time in the form of tangible or intangible traces. The second part is devoted to issues of reconstruction of the past. The image of the past is formed in the present, which is why historical reconstructions of different years differ so much. The availability of historical sources plays a big role in this. The third part is devoted to wardrobe practices of vintage lovers and the analysis of these techniques based on the above theories of nonlinear and uchronial time.

Keywords: time, fashion, temporality, non-linear time, vintage clothing, vintage fashion, wardrobe practices, fashion history, fashion theory**For citation:** Razmakhnina A.A. “Vintage fashion time: issues of temporality and memory.” *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 62-73. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-62-73

ДЕТСКОЕ ИГРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ

Научная статья

УДК 712.256

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-74-83

Дата поступления: 12.02.2024. Дата одобрения после рецензирования: 18.06.2024. Дата публикации: 30.09.2024.

Автор-1: *Белова Марина Васильевна*, кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: marinartis@ya.ru
ORCID ID: 0000-0002-1827-6721**Автор-2:** *Барсукова Наталия Ивановна*, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: bars_natali@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9222-4885

Аннотация: В статье выявлены новые тенденции дизайн-проектирования игровых пространств в структуре различных по профилю музеев, созданных для времяпровождения и обеспечения познавательного процесса детей: знакомства с историей, региональными особенностями и приобщения к культуре. Акцент в исследовании сделан на игровых площадках, направленных на развитие детской сенсорной игровой деятельности, тактильных ощущений и навыков. Проанализированы игровые объекты и зоны для детей, спроектированные в музейных пространствах и во время проведения выставок. Выявлены следующие музейные форматы игровых сценариев: археологический, конструкторский, звуковой, пространственный, сюжетный, приключенческий, уединённый. Каждый из них отличается по видам происходящей на площадках деятельности и активности игрового процесса.**Ключевые слова:** музей, сенсорная игровая деятельность, музейный формат игровых сценариев, детские площадки, тактильные ощущения, интерактив**Для цитирования:** *Белова М.В., Барсукова Н.И.* Детское игровое пространство в структуре современного музея // *Артикульт.* 2024. №3(55). С. 74-83. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-74-83

CHILDREN'S PLAY SPACE IN THE STRUCTURE OF A MODERN MUSEUM

Research article

UDC 712.256

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-74-83

Received: February 12, 2024. Approved after reviewing: June 18, 2024. Date of publication: September 30, 2024.

Author-1: *Belova Marina Vasilevna*, Ph.D. in Art History, junior researcher, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia), e-mail: marinartis@ya.ru

ORCID ID: 0000-0002-1827-6721

Author-2: *Barsukova Natalia Ivanovna*, Doctor of Art History, professor, chief researcher, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia), e-mail: bars_natali@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9222-4885

Summary: The article identifies new trends in the design of play spaces in the structure of museums of various profiles, created for spending time and ensuring the cognitive process of children: acquaintance with history, regional characteristics and familiarization

SUMMARY

with culture. The emphasis in the study is on playgrounds aimed at developing children's sensory play activities, tactile sensations and skills. Play objects and areas for children designed in museum spaces and during exhibitions are analyzed. The following museum formats of game scenarios have been identified: archaeological, construction, sound, spatial, plot, adventure, solitary. Each of them differs in the types of activities taking place on the sites and the activity of the gameplay.

Keywords: museum, sensory play activities, museum format of play scenarios, playgrounds, tactile sensations, interactive

For citation: *Belova M.V., Barsukova N.I.* "Children's play space in the structure of a modern museum." *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 74-83. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-74-83

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА
THEORY OF ART
ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
HISTORY OF ART
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
CONTEMPORARY ART
ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
VISUAL ARTS
КИНО
CINEMA
ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ
HISTORY AND THEORY OF CULTURE
ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART
ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ
METHODOLOGY
РЕЦЕНЗИИ
REVIEWS

