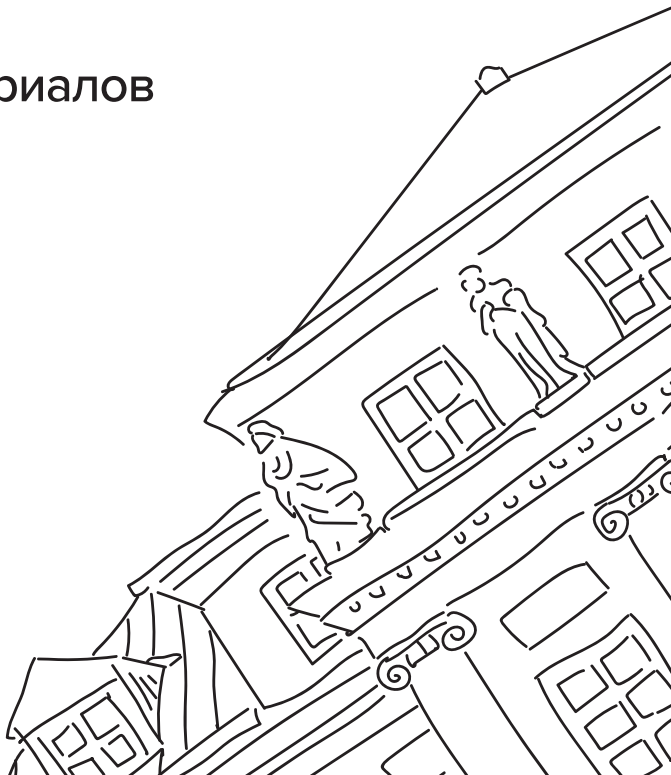


# СТУДЕНЧЕСКИЕ СМОЛЬНЫЕ ЧТЕНИЯ 2018—2019

Сборник материалов  
конференций



Smolny  
Student  
Conference



ББК 60  
С88

Редакторы: *Любовь Бузикова*  
*Кирилл Бурсов*  
*Вероника Дресвина*  
*Екатерина Заводова*  
*Ксения Ключева*  
*Екатерина Саенко*  
*Татьяна Сахно*  
*Наталья Федосеева*

**С88 Студенческие смольные чтения 2018–2019:** Сборник работ студенческих научных конференций. — СПб.: Издательство Скифия-принт, 2021. — 356 с.

ISBN 978-5-00197-012-5

В сборнике представлены материалы Международной студенческой конференции "Смольные чтения" 2018 и 2018 гг. Конференция проводилась на факультете свободных искусств и наук 19-21 апреля 2018 г. и 18–21 апреля 2019 г. В состав Организационного комитета конференций входили:

Аллахвердов М.В., канд. психол. наук, доцент СПбГУ  
Ахапкин Д.Н., канд. филол. наук, доцент СПбГУ  
Варустина Е.Л., канд. ист. наук, старший преподаватель СПбГУ  
Давыдова О.С., канд. культурологии, старший преподаватель СПбГУ  
Калинин И.А., канд. филол. наук, доцент СПбГУ  
Конonenko П.Б., канд. полит. наук, доцент СПбГУ  
Кудрин А.Л., д-р. экон. наук, профессор СПбГУ  
Погребняк А.А., канд. экон. наук, доцент СПбГУ  
Расков Д.Е., канд. экон. наук, доцент СПбГУ  
Тульчинский Г.Л., д-р филос. наук, профессор СПбГУ

ББК 60  
С88

ISBN 978-5-00197-012-5

© Коллектив авторов, 2021  
© Санкт-Петербургский  
государственный университет, 2021

## СОДЕРЖАНИЕ

---

|   |          |
|---|----------|
| <b>ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО</b> . . . . .  | <b>9</b> |
| <b>СТАТЬИ УЧАСТНИКОВ КОНФЕРЕНЦИИ «СМОЛЬНЫЕ ЧТЕНИЯ — 2018»</b>   |          |
| <i>Jamie McArthur Henderson</i><br>Sugar and Power: The neoliberal takeover of our bodies and its physical<br>consequences . . . . .  | 10       |
| <i>Anna Smelova</i><br>‘Fighting Against Drunkenness’: Alcohol and Politics in Late Imperial<br>Russia within the Case Study of Two Anti-Alcohol Congresses. . . . .                    | 28       |
| <i>Бабурина Екатерина Николаевна</i><br>Интеллектуальное сопровождение оперного спектакля в XXI веке:<br>тенденции и возможности . . . . .  | 38       |
| <i>Baburina Ekaterina Nikolaevna</i><br>Intellectual support of opera productions in the 21st century: trends and<br>opportunities . . . . .  | 51       |
| <i>Мария Романовна Гембель</i><br>Концепция движения и пространства в творчестве Роберта<br>Смитсона. От pop-site инсталляций к объектам лэнд-арта в открытом<br>пространстве . . . . . | 52       |
| <i>Maria Romanovna Gembel</i><br>Conception of movement and space in the art of Robert Smithson. From<br>non-site installations to earthworks . . . . .                                 | 76       |
| <i>Непша Виктор Сергеевич</i><br>Категория времени и ее функционирование в кинематографическом<br>мире Аки Каурисмяки . . . . .   | 77       |
| <i>Victor Nepsha</i><br>The category of time and its functioning in the cinematographic world of<br>Aki Kaurismäki. . . . .   | 92       |
| <b>СТАТЬИ УЧАСТНИКОВ КОНФЕРЕНЦИИ «СМОЛЬНЫЕ ЧТЕНИЯ — 2019»</b>   |          |
| <i>Grigorenko Viktoriia</i><br>Dancing Around Duchamp: The Large Glass in Context<br>of Walkaround Time . . . . .   | 93       |
| <i>Григоренко Виктория Кирилловна</i><br>Танцую вокруг Дюшана: “Большое стекло” в контексте<br>“Walkaround Time” . . . . .  | 106      |
| <i>Власенкова Анна Олеговна</i><br>Керман и после Кермана: музыковедение и междисциплинарность . . . . .  | 107      |
| <i>Anna Vlasenkova</i><br>Kerman and After: Musicology and Interdisciplinarity . . . . .  | 117      |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Колосовская Дарья Владимировна, Хатчеон Томас Гордон</i>  |     |
| Влияние вероятностных характеристик стимулов и когнитивной нагрузки на величину интерференционного эффекта в задаче Струпа . . . . .       | 118 |
| <i>Kolosovskaia Daria, Thomas Gordon Hutcheon</i>  |     |
| The impact of working memory load and probabilistic stimulus characteristics on the magnitude of interference in the Stroop task . . . . . | 135 |
| <i>Михайлова Арина Алексеевна, Цветаева Марина Николаевна</i>  |     |
| История сохранения фресковой живописи Новгорода XII–XIV вв. в XX в. . . . .  | 136 |
| <i>Mikhailova Arina, Tsvetaeva Marina</i>  |     |
| The history of the conservation of Novgorod frescoes 12–14 centuries in the XX cent. . . . .   | 149 |
| <i>Попов Данил Сергеевич</i>   |     |
| Великодушие как основание научной коммуникации . . . . .   | 150 |
| <i>Popov Danil</i>   |     |
| Magnanimity as the basis of scientific communication . . . . .   | 166 |
| <i>Попов Степан Денисович</i>  |     |
| Литература, которой нужен «папа со стороны»: Борис Пастернак и теория русского формализма. . . . .   | 167 |
| <i>Popov Stepan</i>  |     |
| Literature that needs a «dad from the other side»: Boris Pasternak and the theory of Russian formalism . . . . .                           | 181 |

## ТЕЗИСЫ УЧАСТНИКОВ КОНФЕРЕНЦИИ «СМОЛЬНЫЕ ЧТЕНИЯ — 2019»

### ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

|  |     |
|--|-----|
| <i>Buimisters Jegors</i>   |     |
| Slaughterhouse Deity: Sacred Violence and Body Philosophy in Paintings of Francis Bacon . . . . .  | 182 |
| <i>Pshenichnaya Arina</i>  |     |
| Cities Which Cannot Make Everybody Happy: The Architectural Definition of Overall Happiness in Utopian Projects by Le Corbusier and Bodys Isek Kingelez. . . . . | 186 |
| <i>Батичкова Алина Сергеевна</i>   |     |
| Видимое и невидимое в кинематографе Харуна Фароки . . . . .  | 190 |
| <i>Добровольская Дарья Вячеславовна</i>  |     |
| Формирование образов в «народном» искусстве Евромайдана 2013–2014 гг. . . . .  | 194 |
| <i>Зубова Ольга Александровна</i>  |     |
| Искусство и зритель: перформативность скульптурного объекта «Articulated Lair» Луиз Буржуа . . . . .   | 198 |
| <i>Полтавец Арина Викторовна</i>   |     |
| Эрос и Танатос в последних фильмах Ларса фон Триера (2009–2018) . . . . .  | 201 |
| <i>Прибавкина Елизавета Сергеевна</i>  |     |
| Репрезентации городского пространства в современном отечественном кино . . . . .   | 205 |
| <i>Метлицкая Александра Дмитриевна</i>   |     |
| Художественный образ коммуналки в работах Ильи Кабакова . . . . .  | 209 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Толстых Евгения Михайловна</i><br>К эстетике серийной формы . . . . . | 213 |
|--|-----|

## ЕСТЕСТВЕННЫЕ НАУКИ

|  |     |
|--|-----|
| <i>Жукова Алиса Александровна</i><br>Роль контекстной предсказуемости в процессе обработки слов при чтении связанных тестов. . . . . | 217 |
| <i>Клеева Дария Федоровна</i><br>Электрофизиологические механизмы формирования инсайта в условиях эмоциональной подсказки . . . . .  | 221 |
| <i>Климук Марина Александровна</i><br>Электрофизиологические реакции приматов на ритмическую фотостимуляцию . . . . .                | 225 |

## ИСТОРИЯ

|   |     |
|---|-----|
| <i>Varnakova Maria</i><br>Political Image of Marquis de Lafayette as a Product of Collective Imagination. . . . .   | 229 |
| <i>Tarasova Mariia</i><br>Anarchism and Leadership: The Evolution of B. Yelensky's Role in the Russian-Jewish Anarchist Movement in the USA in the Context of Its Institutionalization, 1900–1940 . . . . . | 232 |
| <i>Trufanova Olga</i><br>Making the GDR history: Geschichtspolitik and Museum Sponsorship in Reunified Germany . . . . .  | 237 |
| <i>Рева Ксения Сергеевна</i><br>Акты шотландского парламента времени малолетства Якова IV (1488–1495): отражение королевской власти . . . . .   | 241 |
| <i>Чупрына Юлия Алексеевна</i><br>Исторические взгляды православных полемистов Речи Посполитой первой четверти XVII века . . . . .  | 245 |

## ПОЛИТИЧЕСКИЕ НАУКИ

|   |     |
|---|-----|
| <i>Hulshof Julius Willem</i><br>Understanding North Korea — a Bourdieusian Study into Power Relations. . . . .  | 249 |
| <i>Blanchard Nikola</i><br>CIVICS: Changing Incentives for Voters in International Cooperation through Sampling . . . . .   | 253 |
| <i>Чечерина Полина Анатольевна</i><br>Исследование о взаимодействии НКО и общественных организаций с властными структурами в России . . . . .                             | 255 |
| <i>Щепина Мария Александровна</i><br>Политическая метафора как средство конструирования образа трудового мигранта в РФ (на материале новостных онлайн порталов) . . . . . | 258 |

## СОЦИАЛЬНЫЕ НАУКИ

|  |     |
|--|-----|
| <i>Levitina Karina</i><br>Internet as a Hope for Digital Immortality . . . . . | 261 |
|--|-----|

|  |   |     |
|--|---|-----|
| <i>Pribegin Ivan</i>   | Secular and Religious Jews in Israel: Conflict Management Mechanisms . . .  | 265 |
| <i>Бабаян Мери Эриковна</i>  | Отказ от диалога: культура как объект геноцида . . . . .  | 268 |
| <i>Глухова Мария Евгеньевна</i>                                      | Женские образы в избирательных кампаниях в России<br>и за рубежом. . . . .  | 271 |
| <i>Исобчук Мария Вячеславовна</i>                                    | Организованная этничность: к вопросу о типологии этнических<br>организаций . . . . .  | 275 |
| <i>Кислицына Полина Андреевна</i>                                    | Мужские и женские способы понимания и проговаривания<br>собственной сексуальности (на материале негетеросексуальных<br>биографий). . . . .    | 279 |
| <i>Милькович Никола Сладжанович</i>                                  | Вклад русской эмиграции в сербскую культуру (на примере Белграда)   | 283 |
| <i>Новохацкая Есения Антоновна, Коцюбинский Даниил Александрович</i> | Пути трансформации конфликтотенных мест памяти<br>в городском пространстве (на примере «войны с памятниками»<br>в США 2015–2017 гг.). . . . . | 287 |
| <i>Шевлягин Арсений Андреевич</i>                                    | Технология «edutainment» как средство реализации инклюзии<br>в музее . . . . .  | 291 |

## ФИЛОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРА

|                                    |   |     |
|------------------------------------|---|-----|
| <i>Florian Kleinau</i>             | Biblical Narratives as Points of Reference to fill Biographical Gaps in<br>“Narrated-Bodies” . . . . .              | 294 |
| <i>Kliueva Kseniia</i>             | Paradox in Joseph Brodsky` s poetic world . . . . .   | 296 |
| <i>Зотина Анна Васильевна</i>      | Жертвоприношение провокатора и эсхатологические мотивы<br>в прозе русских модернистов. . . . .                      | 300 |
| <i>Янкина Юлия Сергеевна</i>       | Антропология дождя (на материале поэзии Арс. Тарковского<br>1930–1960-х гг.) . . . . .                              | 304 |
| <i>Либерман Майя Владиславовна</i> | «Преподаватель симметрии» Андрея Битова как акт пересечения<br>литературных, культурных и временных границ. . . . . | 308 |
| <i>Саенко Екатерина</i>            | Зимы не будет: движение и сдвиг в стихотворении Иосифа Бродского<br>«Осенний крик ястреба» . . . . .                | 311 |

## ФИЛОСОФИЯ

|                                  |   |     |
|----------------------------------|---|-----|
| <i>Zaslavskaya Elizaveta</i>     | Existential Crisis Through the Lens of Anthropological Crisis<br>of Modernity . . . . . | 315 |
| <i>Галлямов Роман Ильмирович</i> | О различии практики себя и метода в науке. . . . .                                      | 318 |

---

|  |     |
|--|-----|
| <i>Григорьева Евгения Владимировна</i>   |     |
| Феномен визуальности в философско-антропологическом анализе . . .  | 322 |
| <i>Ерлан Абулхаир</i>  |     |
| Прокрастинирующий опыт восприятия искусства:<br>антикапиталистическое руководство для досуга . . . . .                     | 326 |
| <i>Маркелова Алиса Вадимовна</i>   |     |
| Интертекстуальность в мироощущении современного человека . . . . .   | 330 |
| <i>Муртазин Салават Раисович</i>   |     |
| Иммануил Кант и проблема «договора о вечном мире в философии» . . .  | 334 |
| <i>Петрин Иван Сергеевич</i>   |     |
| Понятие «план» в конструктивистской онтологии Делёза:<br>от трансцендентного основания к машинной структуре мышления . . . | 338 |
| <i>Пилото Родригес Хавьер Альберто</i>   |     |
| Понятие «социально-человеческое» в социальной синергетике . . . . .  | 342 |
| <i>Сидоров Александр Викторович</i>  |     |
| Два Декарта: между метафизикой и «заботой о себе» . . . . .  | 346 |
| <i>Шибанов Александр Сергеевич</i>   |     |
| Действие и жест: изменение политических функций искусства . . . . .  | 348 |
| <i>Терещенко Павел Антонович, Манжура Дарья Максимовна</i>   |     |
| Отчуждение труда в XXI веке . . . . .  | 352 |





## ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

---

Дорогие коллеги!

У вас в руках — сборник материалов Международной студенческой конференции «Смольные чтения», которая ежегодно проводится на Факультете свободных искусств и наук СПбГУ. Главной целью конференции является создание площадки для междисциплинарного диалога между молодыми исследователями (студентами, аспирантами и молодыми учеными без степени) из разных научных областей. Основными направлениями работы конференции традиционно являются визуальные искусства, музыка и театр, естественные науки (когнитивные исследования, сложные системы, компьютерные науки и искусственный интеллект), социальные науки, политические науки, история, философия, филология и литература.

Под обложкой этого сборника представлены статьи лучших докладчиков конференций 2018 и 2019 годов, а также расширенные тезисы участников конференции 2019 года. Статьи разбиты на два блока по годам; расширенные тезисы разбиты тематически в соответствии с направлениями работы конференции.

Мы надеемся, что разнообразие тем и проблематики представленных в сборнике работ молодых исследователей вызовет интерес у читателя и позволит каждому найти что-то новое и полезное для себя.

*Ваши,*

*Организационный комитет  
Студенческих Смольных чтений*

# СТАТЬИ УЧАСТНИКОВ КОНФЕРЕНЦИИ «СМОЛЬНЫЕ ЧТЕНИЯ — 2018»

---

*Jamie McArthur Henderson*

University College Utrecht/ Independent  
hendersonjamie@hotmail.com

*Research Supervisor Information: Longina Jakubowska,  
PhD, Anthropology Fellow, Univeristy College Utrecht*

## **Sugar and Power: The neoliberal takeover of our bodies and its physical consequences**

**Abstract:** With the hegemonic spread of the Western diet, with its focus on inexpensive and processed foods, a certain attitude or narrative regarding food is being constructed around the globe. Food conglomerates are expanding evermore. Nestle and The Coca-Cola Company, companies which have a focus on sales and profit, not public health, can be found anywhere on the planet. Our bodies have become political, we are living beings of ‘supposed freedom of choice’. This paper assesses the different ways, which the government and food conglomerates have created a discourse regarding ‘health’. This essay shows the ways in which culture is modified and altered, for the interest of private corporate economic growth. Through changing the narrative of health and what it means to be healthy, and through actively putting the responsibility on the individual, food and beverage corporations, in particular, soda, have created a conception of what it is to be healthy and living ‘the correct lifestyle’.

**Keywords:** public health; food & drink corporations; power; sugar; neo-liberalism; governmentality

## Introduction

*“In understanding the relationship between commodity and person, we unearth anew the history of ourselves.” (Mintz, 1985).*

There are few things which animals and humans cannot live without. Food is one of these things. Our lives are centered around food. As Mintz states above, understanding our human relationship with commodity (in this case food), we understand ourselves. A majority of our social interactions take place in combination with either drinking or eating. Some humans on this earth have abundant sources and supply of food whereas others have the bare minimum. This vital and fundamental source of energy is something which both animals and human beings consume in order to stay alive. It is a necessity. However, around the world, non-communicable diseases such as heart disease, diabetes and cancer, are increasing with exceeding haste, amounting to around 35 million deaths worldwide annually (Lustig, et al., 2012). This cause of death has, for ‘the first time in human history’ surpassed infectious diseases in putting a strain on the health systems worldwide. As a by-product of increasing Westernisation, obesity is rising with alarming fashion due to the spread of the ‘Western diet’. With a focus on low-cost and highly processed foods, this diet has directly affected the health of a multitude of people around the globe. Where obesity is seen as the main cause of these diseases, this is not the case (Lustig, et al., 2012). This massive increase is related to metabolic dysfunction, not obesity itself. So where does this epidemic come from? Why are there now around 30% more people who are obese than who are undernourished? What has caused this severe health crisis, or as some have called it, this century’s primary social health concern?

With the shift of health and well-being focus, with advances in medicine, from diseases to diets, it is highly relevant to look into the causes to this global obesity epidemic. This essay will focus on the power of sugar, and how it occupies a leading role in this severe public health crisis. With the spread of the Western diet, with its focus on inexpensive and processed foods, a certain attitude or narrative regarding food is being shaped around the globe. The ‘industrial diet’ or ‘western diet’ is seen to lack in certain nutrients and have an excess

of other ingredients, the most harmful one being sugar. What some have called ‘the curse of processed food’ is now being distributed and implemented around the world, leading to an increase in associated metabolic dysfunctions, such as obesity, heart disease and diabetes, just to mention a few. Food conglomerates are expanding evermore, with three food and beverage companies or corporations in the top 100 list of ‘Forbes Global 2000’, which consists of the 2000 largest public companies in the world. Nestle and The Coca-Cola Company can be found anywhere on the planet, and these are companies which have a focus on sales and profit, not public health. There is no way to deny that our bodies have become political, we are living beings of ‘supposed choice’ and ‘freedom’.

With the advance of the ‘western diet’ and international food corporations, comes the spread of neoliberalism. Paul Farmer, a well-known medical anthropologist and physician defines Neoliberalism as “the ideology that advocates the dominance of a competition-driven market model.” (Farmer, 2004). Neoliberalism actively prioritises the commodification of food and health, which in essence is a commodification of our physical bodies. This paper explores exactly what this entails, and how market ruled profit-making does not belong with ideas and realities of food or health.

This paper discursively analyses the different ways in which food conglomerates and governments create ideas and discourses of health through responsabilisation and how these health discourses favour those same companies (and therefore governments). This paper will also assess the ways in which these discourses of health cause physical harm. This paper assesses how this substance has gained so much traction and is so widely used around the globe. It will look into what power structures and mechanisms are in place to keep this social order functioning. To begin with, a theoretical framework will briefly be discussed, followed by an application of these theories to the current situation today. The point of this paper is to highlight the way in which huge food corporations create ideas about bodies, the physical, and health, which stimulates consumption in the very same companies. This undoubtedly has consequences on the health of individuals, which is why an assessment on the implications of these power structures is needed and will be presented.

---

Prior to presenting the theoretical framework I would like to discuss my personal interest in this topic. A few months before writing this, I was sick, in bed, watching a documentary. It was about the massive sugar epidemic, or public health crisis, which we face in this day and age. It struck me as something that I had not questioned. I was taking the ruling narrative of health for granted. When considering and conceptualising about my health and well-being, the first culprits that came to my mind were fat and exercise. If I ever felt that I was eating unhealthily, my mind directly went to fat. Of course, I knew that sweets and sugar weren't great for you, but the way in which fizzy drinks (sodas), sweets and baking (which usually involves heaps of sugar) were accepted as 'normal' practice, created a reality for me where sugar was not the problem. I have spent a substantial amount of my life in Sweden, where there exists a practice of 'Lördagsgodis', which directly translates as 'Saturday sweets'. This ritual takes place every Saturday and involves indulging heavily on sweets or candy. Every local supermarket or grocery store has one section with a 'pick and mix' sweet section. This sweet section is mainly aimed at 'Lördagsgodis' and is often at the end of the shop, situated strategically on low height, targeting younger individuals of the population. What is interesting is that fact that, the Swedes, seeing themselves as healthy individuals, use the excuse of eating healthy for six days during the week to justify huge sugar indulgence on Saturdays. This is such an ingrained narrative in the Swedish culture that it is seen as totally acceptable to compensate for the lack of 'sweetness' during the week on Saturday. The plot thickens, the food companies in Sweden utilise this consumption ritual to specifically direct advertising towards this peculiar phenomenon. Here we can see how culture and consumption are interlinked and greatly affect one another. The Swedish Public Dental Service introduced the concept, after a series of experiments, which determined that sugar was correlated with dental cavities. It was deemed 'healthier' to discourage sweets on a daily basis but allow the indulgence on Saturdays. What started off being a noble cause quickly turned into a mode of justifying and legitimising unhealthy living and consumption on Saturdays, which has been used by food corporations in Sweden. The corporations have created a situation where sweets on Saturday is domesticated and natural

Swedish thing. This exemplifies the extent and control, which companies have over culture and people's health. I have since that documentary, gone off refined sugar completely, which has resulted in stable energy levels and a substantial weight loss. I feel much better.

### Theoretical framework

*"In the United States in 2012 alone, if the soda or soft drink consumption was spread out per capita, every person in the United States would have drunk slightly more than one Coca-Cola can per day, every day of that year" (Nestle, 2015).*

It is clear that there is a need for a discussion regarding the global obesity epidemic. It is imperative to global health that this awareness is spread and governments take action. However, this section will address the theoretical framework, through which the food and beverage corporations, with a focus on sugar, will be analysed with. In order to understand the "techniques and concerns of modern health promotion" (Powell & Gard, 2015) the Foucauldian concept of governmentality will be employed. According to Foucault, governmentality is the art of government (Foucault, 1978). Powell and Gard explain it as the 'conduct of conduct' (Powell & Gard, 2015). Governmentality or the 'conduct of conduct' is the way in which conduct of the population is governed. Instead of working as a direct and coercive force, this new, modern art of government works 'at a distance' "on citizen's choices of work, leisure, personality and even lifestyle." (Powell & Gard, 2015). It is a multitude of authorities and agencies undertaking calculated activity, spreading certain forms of knowledge which work to shape the conduct of the population (Powell & Gard, 2015). This is evident through the many programmes tailored by corporations for governing children, children's thoughts, bodies, behaviours and lives (Powell & Gard, 2015). For example, discourses that create certain forms of knowledge are: discourses of eating or exercise and obesity. This essay proposes to take the concept of governmentality, applying a neoliberal twist to it. Neoliberal governmentality provides "an analysis of both the coercive and non-coercive strategies which the state and other institutions urge on individuals for the sake of their own interests" (Powell & Gard, 2015). These strategies are urged onto the individuals, creating a form of knowledge or creating a certain discourse. Like 'Saturday Sweets' in Sweden, we see how coer-

cive forces combined with non-coercive ones create a space where the neoliberal takeover is facilitated. The companies or corporations' step in and utilise health, as the social activity it is, for commercial means. We see how the 'rolling back of the state' has accommodated for non-state entities to step in and take over when dealing with health-related issues. Corporations, such as the Coca-Cola Company, step in and propose or impose a plan, which will 'tackle childhood obesity head on'. However, this plan acts 'at a distance' creating new conceptions of health and changing the narrative regarding obesity for the benefit of the corporation. This will be discussed further in the next section.

On top of neoliberal governmentality, structural violence will be applied in order to determine the harmful health effects onto individuals, which neoliberal governmentality produces. Through the 'congealing' of corporate and government interests there are certain outcomes with regards to the population's health. Seeing as these huge food conglomerates operate on such a wide basis, and the government is assumed to 'take care of' or provide people with proper information regarding public health, this trust is misused for commercial corporation gain. Seeing as the focus is on profit rather than public health, and seeing as the sugar or food corporations heavily lobby the government, one should be questioning whether the neoliberal government actually has the population's health in focus. The blind trust in the government needs to be assessed. Through this lens, structural violence, or the "social machinery of oppression" and its material consequences, will be assessed (Farmer, 2004). Structural violence is generally accepted as Galtung first described it in 1969, as a form of violence where social structures inflict harm onto people through preventing them from meeting their basic needs (Galtung, 1969). In this paper structural violence will be assessed through the lens of neoliberal governmentality, looking specifically towards how food corporations, stepping in for absent liberal government actions, change a perception regarding health to the benefit of this corporation. Seeing as this discourse regarding health is altered, to favour the food conglomerates and their commercial profits, health is at best a secondary, if at all, priority.

I would like to mention that obesity and sugar consumption is class related. Depending on a person's socio-economic strata obesity

and sugar consumption will increase. This means that obesity and sugar consumption is also race-related. Class is inextricably linked with race, however this paper will, due to word constraints, not discuss these topics.

### Responsabilisation

*“The soda industry’s position, then and now, is that obesity is strictly a matter of individual and parental responsibility” (Nestle, 2015).*

One of the most effective ways in which neoliberal governmentality and its link with structural violence can be seen is through the responsabilisation of health upon subjects. Soda industries clearly have a large gathering of tactics that are used in order “to counter the threat of obesity to sales and profits” (Nestle, 2015). However, this section will focus on the responsabilisation of the individuals. This responsabilisation entails a shift in responsibility from the government and institutions towards the individual. This idea of the individual is used in order to create a reality where it is one’s personal choice what one consumes. The reasoning is as follows: since we have the freedom to choose, we are in fact responsible for what we choose and a consequence of this. Responsabilisation “entails shifting the responsibility for social risks such as illness, unemployment, poverty, etc., and for life in society into the domain for which the individual is responsible and transforming it into a problem of ‘self-care’” (Femke, 2001). This liberal attitude towards human existence is problematic and the following will portray why. If human beings are entirely responsible for their own bodies, and are ‘free’ to choose what substances will enter this body, then why do we have a global obesity epidemic? It is clear that the apparent ‘freedom’, under which many of us, particularly in the United States, stand so firmly behind, is in fact, a freedom within very regulated boundaries. Around 80% of the food in grocery stores and supermarkets in the United States today has added sugar (Lustig, 2013). So, do we have a choice to eat healthy, do we even consider that we are free to not buy our food from these shops. It is clear that this, individualism, freedom of choice and minimal government intervention, which are the central tenets of neoliberal governmentality, create situations where it is our personal fault for



being obese or having diabetes, shifting the blame from governments and corporations.



FIGURE 8.1 A cartoonist's view of the contrast between conservative (personal) and liberal (policy) views about how to prevent childhood obesity. The soda industry argues that because obesity is a matter of personal responsibility, government has no business suggesting that people would be healthier drinking less soda. Chuck Asay, Creators Syndicate. Used with permission.

Image above: (Chuck Asay, Creators Syndicate, taken from, Nestle, 2015)

The Coca-Cola Company fairly quickly realized that in order to change the connection between (their) sodas and obesity, they had to change the current narrative with regards to health and lifestyle. Through anti-obesity programs targeted at primary schools “Coca-Cola has reinvented itself as part of the solution to the global socio-economic ‘problem’ of childhood obesity, by globalizing philanthropic programmes which attempt to teach schools, teachers and children to be more responsible for children’s health, lifestyle and fatness” (Powell & Gard, 2015). Through

actively enacting programs which ‘responsabilise’ the individuals instead of the government, the food conglomerates change the perception of what ‘healthy living’ is. The discourse regarding food and sodas is changed through these extensive Coca-Cola launched anti-obesity programs (amongst others). Instead of putting the fault upon the government, blaming the food and what health recommendations that are provided, individual choice is seen as the problem. This is clearly portrayed in the image above (Chuck Asay, Creators Syndicate, taken from., Nestle, 2015), showing how the responsibility shifts between the individual family and the government. This is the narrative that the soda industry uses to legitimise ‘personal choice’ and to prevent government intervention and regulation. Coca-Cola creates a situation where responsibility lies with the individual, and it is therefore the individual’s ‘problem’. Coca-Cola changes the image and perception of health and Coca-Cola in general through shaping associations of Coca-Cola with a ‘healthy’ lifestyle, and promoting its existence in a ‘healthy and balanced lifestyle’. “Coca-Cola is not only colonising the public health policy space but also simultaneously attempting to act as a health education provider and seller of apparently healthy food and drink” (Powell & Gard, 2015). Through the responsabilisation of a healthy lifestyle and changing the meaning of a healthy lifestyle, Coca-Cola actively, through mechanisms of neoliberal governmentality, and hidden behind the facade of ‘anti-obesity programs’, Coca-Cola alters the way in which we, more specifically children, perceive health. It becomes a personal responsibility, which is built upon a distorted perspective on what a healthy lifestyle is like. Not only does this put a huge demand on people’s mental health, but more importantly it changes consumption patterns and creates a certain skewed idea of what ‘healthy consumption’ is. Whereas this essay will only discuss one of the strategies used by soda corporations, there are many which are in play, using different mechanisms to alter or govern the way in which the population conducts itself. Responsabilisation is evidently one way in which the Coca-Cola Company shifts the blame from them and the government onto the individuals. This creates an idea of what health is, assuming that negative outcomes are due to personal choice over availability. In this way, the conduct of the population is governed through non-coercive means. Through responsabilisation and the way in which soda corporations change the perception of Coca-Cola to a part of

a healthy and balanced lifestyle, the neoliberal and commercial interest of these corporations directly affects individuals (Nestle, 2015).

*“The state in the neo-liberal model not only retains its traditional functions, but also takes on new tasks and functions. The neo-liberal forms of government feature not only direct intervention by means of empowered and specialized state apparatuses, but also characteristically develop indirect techniques for leading and controlling individuals without at the same time being responsible for them.” (Femke, 2001)*

So, through a multitude of means and mechanisms, soda conglomerations shape the conduct of the population. This has severe consequences, as we can see with the rise of the global health epidemic, with rises in obesity, diabetes and heart related diseases (not to mention mental health). The interests of soda/food corporations are most probably not to harm individuals; however, profits and commercial increase are definitely prioritised over public health. So, these power structures are in place, and the government sees the existence of these food and soda corporations as a good thing (since they implement anti-obesity programs). In reality, the very anti-obesity programs and responsabilisation, which are said and advertised to have positive effects on public health, in actuality, structurally disadvantage and harm individuals. The social machinery of oppression in this case is so non-coercive that it becomes ‘hidden’ and behind the scenes. It is clear that the link between governmentality and structural violence is strong (Farmer, 2004).

*“Like all publicly traded corporations, soda companies are obliged to focus primarily on sales and growth targets. Even if they might like to, they cannot focus on health unless doing so promotes consistent corporate growth. For the soda industry, the proposed solutions to obesity cause irreconcilable conflicts.” (Nestle, 2015).*

Responsabilisation or shifting the responsibility of health onto the individual citizens, is a way for corporations together with governments to rid themselves of responsibility when selling their products. They change ideas and narratives of what it means to be healthy and include their products in this healthy narrative. It then becomes the individuals’ fault if they are sick, not the produce of the corporation. Following this logic, the individual is responsible for their own health, what they consume and how they live. In a system or society that is organised in a way that centres profit over people, individual choice and freedom is

inherently biased. It favours the corporations. Individual choice then, is not individual choice, it is a practice of governmentality, the conduct of conduct, shaping the way people think and therefore act, all in the name of expansion and profit. If I think Coca-Cola is part of a balanced lifestyle, I will consume it and blame myself and my unhealth on not exercising more (for example), but the Coca-Cola Company wants you to think that Coca-Cola is part of a healthy lifestyle, so they can increase their revenue. An individual cannot be held responsible when the choices and very ideas of health and ‘good choices’ are shaped and to a certain extent controlled, by the food suppliers and healthy lifestyle advocates (corporations and governments) that are trying to increase financial yield. (Powell & Gard, 2015) (Farmer, 2004) (Nestle, 2015).

### Discourse of health

*“Every country that has adopted the Western diet — one dominated by low-cost, highly processed food — has witnessed rising rates of obesity and related diseases”*  
(Lustig et al., 2012).

The previous section discussed the mechanisms of neoliberal governmentality and structural violence through the lens of responsibilisation. This section will focus on how the social power structures, which food and soda corporations operate within, discretely but actively change the discourse regarding food and how we think about health. Apart from the personal responsibility that is ascribed to the individual, food and soda corporations use numerous other means to achieve the shift in culprit, away from sugar. This is another form of governmentality that directly utilises the hidden ways in which governments together with corporations change the perception regarding what is ‘healthy’ and ‘unhealthy’. “In sum, the ABA’s statement translates to mean that obesity is about anything other than “drink less soda.”” (Nestle, 2015). The American Beverage Association in cooperation with Coca-Cola Company are clearly attempting to change the generally accepted narrative about obesity and soda.

The shift in discourse regarding ‘healthy’ and ‘unhealthy’ was an imperative one looking from the perspective of a huge food or soda corporation like Coca-Cola. As Marion Nestle argues, soda companies “would like to be viewed as part of the solution to obesity rather than

its cause.” (Nestle, 2015). So, in order to be seen as part of the solution instead of the problem or cause, soda corporations had to change the very way in which the population conceptualises about living a healthy lifestyle. This was done through campaigns and programs that encourage healthy weight through balanced diet choices and regular physical activity (Nestle, 2015) (Powell & Gard, 2015). American cities where such programs were promoted and successful were even awarded with money from the American Beverage Association. These programs promoted a healthy lifestyle through a balanced diet, where sodas were without a doubt an accepted part of this healthy lifestyle.

The main idea which was imposed in cities and schools all around the world was the idea that the individual, who has personal responsibility for his/her own consumption and its consequences, needs to focus on calories in and calories out in order to stay ‘healthy’ (Powell & Gard, 2015). “Energy Balance” is a wellness initiative offering nutrition education and exercise classes to help fight obesity (Nestle, 2015). Coca-Cola sponsors “more than 280 such programs in more than 115 countries, and plans to provide similar programs in every country in which it does business by 2015.” (Nestle, 2015). These programs teach “Balance, variety and moderation are the fundamentals of good nutrition. All calories count.” (Nestle, 2015). Coca-Cola themselves explained that there is no sole culprit for people being overweight or obese:

*“We agree with the widespread consensus that weight gain is primarily the result of energy imbalance — too many calories consumed and too few expended. No single food or beverage alone is responsible for people being overweight or obese. But all calories count, regardless of the source — including those in our beverages. All of our products can be part of an active, healthy lifestyle that includes a sensible, balanced diet and regular physical activity.” (Coca-Cola in Nestle, 2015).*

The active diversion of attention from soda and sugar towards ‘energy balance’ and ‘physical activity’ creates an idea of ‘health’ being related directly to how much you eat and how much you exercise. Whereas exercise is vital to living a healthy lifestyle, “it is much easier to overeat than it is to work on excess calories.” (Nestle, 2015). Soda companies see themselves (or portray that image at least) as positioned within this framework of ‘a healthy lifestyle’ and see that Coca-Cola is a part of a healthy balanced diet, as long as you exercise. Again, the responsibility

is put upon the individual. However, what is more important here is how these soda corporations spend so much time, money and effort in changing the perception of what ‘healthy’ is. It seems that knowledge, a part of human culture, is simpler to change than actually changing the ingredients of the drink (maybe people wouldn’t like the drink if there were no sweeteners or sugar?). There is a discourse of health that is adopted by the population through active governmentality by corporations and the government. This discourse of health promotes a certain mode of existence and consumption that is under the disguise of being for the good of public health. The discourse changes the consumption habits of a whole population, through creating a reality that sees sodas as aligned with a healthy lifestyle. However, the discourse is, in fact, for the good of commercial interest and corporate progress rather than public health. Soda corporations actively change the perception of ‘health’ and what it means to live a healthy lifestyle in order to keep the blame and responsibility from ending up on their plate. Neoliberal governmentality is a mechanism, which multinational corporations use, in order to change discourse, the way of thinking about health.

*“So, while the individual is faced with an entirely personal decision to make, they must take it in a social context which is relatively provocative in a destructive sense, because of the community’s indifference to or lack of information about suitable patterns of eating, or the vested interest of persons and groups committed to maintaining advantageous positions in the economy which depend upon less than medically desirable eating habits.”*  
(Mintz, 1985).

Mintz, who quotes Lionel Tiger, speaks about the social structures that are in place and how they actually work against the interest of the group. These power structures favour those who are in power and who depend on the general population’s knowledge regarding suitable patterns of eating, being skewed. In this way governmentality perpetuates itself, the spread of this discourse of health, which is, far from a ‘medically desirable eating habit’ creates a society where the people are told they are free, where in fact, their eating habits are conditioned. “... under what conditions the population of an entire country changes its behaviour radically without the compulsion of open force and violence.” (Mintz, 1985). It is not an understatement that the entire consumption patterns of a country change. On the contrary, the international scope of these

soda and food conglomerates has created a significant impact on culture and consumption habits, worldwide. The discourse of health is being constantly altered to favour food and soda corporations. This is directly having a negative impact on the consumption habits of populations in favour of corporate capital gain, and their consequent health and well-being.

We have seen different ways in which these power structures keep themselves in place, through neoliberal governmentality and more specifically, responsabilisation and in this section: the changing of the discourse of health. In order to incorporate fizzy drinks or sodas into a 'healthy diet' these corporations, through governmentality, host educational programmes together with the government. These programmes tell children and adults what a healthy diet is, including fizzy drinks, coke, in that healthy diet. Health becomes defined by the corporation rather than science or community wellbeing. One method included is through the idea that a 'calorie is a calorie' which levels consumption of all types of food on the same level, equating one coca-cola calorie with a banana calorie, for example. This shifts the focus from what is being consumed to how much and makes the idea of health about 'energy balance' rather than what a human consumes. (Lustig, 2013). This is obviously biased and greatly favours the corporations. Changing the discourse of health for the sake of corporate growth is highly questionable, especially when it comes at the cost of human health. What will follow is a discussion regarding how this applies to the international sphere and then a more detailed investigation into the physical harmful effects this structural violence has.

### **Global culture**

This section will focus specifically on the international aspect of the 'global public health crisis' and how it has come about: through neoliberal governmentality, responsabilisation and changing the discourse of health. We have seen how the national discourses and perceptions regarding health and sugar are affected by corporate interest and prioritised over public health. However, these food and soda corporations have spans that stretch to almost every corner of the known world. Their control is widespread which leads to their strategies and implementations also to have affect on a worldwide scale. Whereas governmentality is the "myr-

riad of ways in which human conduct is directed by calculated means”, Ferguson and Gupta propose a notion of government that are ‘being set up on a global scale (Ferguson & Gupta, 2002). This, ‘transnational governmentality’ as they coin it, is occupied with extending the reach of governmentality, from nation-wide scales to international and transnational alliances (Ferguson & Gupta, 2002). Questioning the assumption of sovereign states, a new space for analysing power is created. This new form of governance surpasses territorial jurisdiction through neoliberal globalisation and spread of capitalism.

With the international dominance of food and soda corporations, it seems they hold authority above states and governments that govern the world’s population. Thus, the spread of these mechanisms of governing the conduct of populations is not a phenomenon which is limited to the scope of the sovereign territorial entities of the state. This phenomenon is instead capable with the spread of multinational corporations, to affect the lives and consumption patterns of populations all over the globe. Using the same mechanisms of power and indirect control, these transnational institutions use similar mechanism but instead on a global scale. These surpass the jurisdiction or power reach of the national standard, governmentality. It is clear that global non-state entities, have more room for imposition, utilising, what international relations scholars would call, the anarchy of international politics. With no international authority to be held responsible before, global capitalism, with the spread of transnational governmentality, through food and soda corporations, changes the way in which we, as a humanity, perceive health and what is considered ‘a healthy lifestyle’.

### **Physical harm**

These social power structures that are actively kept in place through changing narratives about health and responsabilisation, in order to increase commerce for the corporations, have expected affects upon health. This section is devoted to exploring ways in which these concepts and mechanisms or strategies, which influence our consumption habits, have a health impact and can be deemed as structural violence. The responsabilisation of the individual, forcing personal responsibility upon consumption choices and the consequences that follow these choices,



have impacts on these individuals' health and general well-being. If the general conception regarding health is focused on having a balanced diet and regular physical exercise, this combined with responsabilisation creates a situation where what humans feel is the 'free choice' and the 'correct' 'healthy' choice is in fact the choice which will cause damage to that human. This choice will also, being the point of this essay, lead to furthered sale on sugar products, more specifically soda corporations will benefit from this. When the focus is shifted from what exactly one is eating, and there is a focus on calorie counting and exercising, and it being your personal responsibility, you will blame yourself for becoming sick. The social machinery of oppression is evident through the indirect shaping of what is healthy and a 'good' consumption pattern. For the sole goal of corporate interest, which is prioritised over public health, individual lives, are being severely affected. The global obesity and diabetes epidemic are signs of this. Clearly this is a prime case of structural violence, happening on an international scale. The domestication of Coca-Cola has helped with this epidemic, furthering the notion of Coca-Cola as something 'normal' and 'homely' which makes it feel natural and non-toxic. Our bodies have become products of neoliberal expansion, and control, where we are under the illusion of freedom.

"To omit the concept of power is to treat as indifferent the social, economic, and political forces that benefited from the steady spread of demand for sugar." (Mintz, 1985).

### **Conclusion**

There are around 56 different names for sugar in consumer goods (Lustig, 2013). This seems to be an attempt to hide something from the consumer. This paper has assessed the different ways, which the government together with food conglomerates has created a different discourse regarding 'health'. Together with changing the general narrative or conception regarding 'healthy living', and promoting the neoliberal concept of responsabilisation, a structural violence of soda, and sugar in general, has been created.

This essay has shown the insidious methods, in which culture is modified and altered, for the interest of private corporate economic growth. Through changing the narrative of health and what it means to

be healthy, and through actively putting the responsibility on the individual, food and beverage corporations, in particular, soda, have created a conception of what it is to be healthy and living 'the correct lifestyle'. Their products are seen as a part of the picture, and instead of focusing on what people are consuming, a 'balanced diet' and physical activity is actively promoted. Calories are seen as the culprit, whichever calorie one consumes, the general mantra is: 'calorie as calorie'. Whereas it is clear that a calorie is not a calorie, and it depends completely on what kind of calorie one is talking about. A calorie from a banana is not the same as a calorie from a Coca-Cola. This narrative has had serious effects on the lives and physical bodies of individuals and populations around the globe. The 'social machinery of oppression' in this case would be the multinational corporations, spreading an idea of what 'health' is, under the guise of 'anti-obesity programs', in order to advance economically. This social machinery acts on a global scale and is changing the way the world thinks about health. These corporations might not have it as an aim, to spread the global obesity epidemic, however priority wise, turnover and profit are valued way above public health.

Diabetes, obesity and heart problems are simply a few of the diseases that are a product of these power structures. The personal has evidently become political, as the interest of non-human others is harming a majority of the population. Our kitchen and consumption habits have been taken over and the very way we conceptualise about 'health' and sugar are skewed in favour of the corporations. We must realise that culture is tangible and the private is not so private anymore. We are products of our culture, and our culture is subject to pressure and change under the hand of food and beverage conglomerates. For the future of public health this topic needs to be critically researched further. The neoliberal take-over of our bodies through 'hidden' techniques and mechanisms is having a seriously detrimental effect on public health. For the future of mass consumption, these measures need to be discussed and we need to establish a system of corporate social responsibility and/or regulation of multinational corporations. Maybe a sugar tax would be good place to start? Several countries already have this in place, and more are looking to implement it. If we are products of our tangible culture, and this culture is easily affected through means of neoliberal governmentality, then we must think about whether this is good for us as a humanity and act accordingly.

## Reference List

1. Farmer, P. (2004). *Pathologies of power: Health, human rights, and the new war on the poor* (Vol. 4). Univ of California Press.
2. Ferguson, J., & Gupta, A. (2002). Spatializing states: toward an ethnography of neoliberal governmentality. *American ethnologist*, 29(4), 981–1002.
3. Foucault, M. (2008). *The birth of biopolitics: lectures at the Collège de France, 1978–1979*. Springer.
4. Jakubowska, L. A., (2016). *Anthropology of Power. Class Lectures*. University College Utrecht
5. Lemke, T. (2001). ‘The birth of bio-politics’: Michel Foucault’s lecture at the Collège de France on neo-liberal governmentality. *Economy and society*, 30(2), 190–207.
6. Lustig, R. H. (2013). *Fat Chance: The bitter truth about sugar*. Fourth Estate.
7. Lustig, R. H., (2013). *Sugar — The elephant in the kitchen*: Tedx Bermuda. <https://www.youtube.com/watch?v=gmC4Rm5cpOI>
8. Lustig, R. H., Schmidt, L. A., & Brindis, C. D. (2012). Public health: the toxic truth about sugar. *Nature*, 482(7383), 27–29.
9. McGrath, M., (2016). *Forbes: The World’s Largest Food and Beverage Companies 2016, Chocolate Beer and Soda Lead The List*. May 27th, 2016.
10. Mintz, S. W. (1985). *Sweetness and power*, 157. New York: Viking.
11. Mintz, S. W. (2009). *Sugar, A bitter pill?*. *Food Ethics magazine*, 4 (2).
12. Natella, S., Divan, V., Rana, M., & Mills, C. (2013). *Sugar consumption at a crossroads*. Zurich, Switzerland: CREDIT SUISSE AG Research Institute.
13. Nestle, M. (2013). *Food politics: How the food industry influences nutrition and health*, 3. Univ of California Press.
14. Nestle, M. (2015). *Soda politics: taking on big soda (and winning)*. Oxford University Press, USA.
15. Powell, D., & Gard, M. (2015). The governmentality of childhood obesity: Coca-Cola, public health and primary schools. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 36(6), 854–867.

Anna Smelova

Georgetown University (Washington, DC)  
Smelova\_Anna@alumni.ceu.edu; AS4412@georgetown.edu

*Research Supervisor Information: Jan Hennings,*  
PhD in History, Central European University, Budapest

## ‘Fighting Against Drunkenness’: Alcohol and Politics in Late Imperial Russia within the Case Study of Two Anti-Alcohol Congresses

**Abstract:** This article compares two ‘All-Russian Congresses on Combating Drunkenness’. The first congress was organized by doctors, physicians and other professionals in St. Petersburg in 1909–1910, and the second one was held in Moscow in 1912 on the initiative of the Orthodox clergy. The two cases demonstrate that the sobriety discourse was highly politicized, since the temperance activists tried to influence society and promote their own reform agendas. Analyzing speeches of various delegates and representatives of the temperance organizations recorded in the congresses’ proceedings, the comparative approach makes it possible to reassess the role of professional communities and the clergy in social and political processes in late imperial Russia. Among the actors, who spoke out about social and political problems through the discourse of drunkenness, were doctors, priests, the workers’ delegation, women’s activists, and others. The participants used the congresses as a platform to debate and assert their own views and interests. As I argue here, in order to achieve social prestige in the late 19th and early 20th centuries, religious and scientific arguments were sometimes intersected and used by social groups to increase influence and weight in the public sphere.

**Keywords:** temperance, anti-alcohol congresses, late imperial Russia, public sphere

The 19th century witnessed the rise of various reformist movements at both international and local levels, such as ‘clean-living crusades’, public health campaigns, and temperance activism<sup>1</sup>. In the period between

<sup>1</sup> For an interesting observation on the ‘cycles’ of reformist movements, see Ruth Clifford Engs, *Clean Living Movements: American Cycles of Health Reform* (Westport, Conn.: Praeger, 2000)

1885 and 1913, 14 international anti-alcohol conferences were held in Europe, raising a wide variety of questions about degeneracy, morality, sexual life, and political rights. The alcohol problem was framed within broader discussions on individual health being a collective concern on the one hand, and pointing to the role of the state in national welfare, on the other. At the international level, the medical treatment of alcoholism was given priority over traditional moral discourse (Edman, 2015, p. 20–52). Following a constructivist approach proposed by sociologists Peter Conrad and Joseph Schneider, it can be stated that both medicalization and scientification of alcoholism gradually transformed the designations of deviant drinking from sin to sickness (Conrad&Schneider, 1980). Nevertheless, this transformation was not so unambiguous in Russia where the state and the Orthodox Church traditionally played a great role in regulating social and political life.

Anti-alcoholic movements in the United States (WCTU's international activities, for example) and in various European countries undoubtedly influenced and inspired "the invention" of alcoholism as a social problem in the Russian empire. As one of the leading scholars of American temperance movements, Joseph Gusfield, puts it, "[n]aming a condition a "social problem" frames a phenomena as pathological, troublesome behavior." (Gusfield, 1996, p.17) Industrialization and modernization entailed the transformation of the way of life from traditional to modern, and this development was perceived as a cause of social deviations and degeneration. Various social groups such as parish priests, physicians and even state officials conceptualized alcoholism as a threat to the health of the social organism. The alcohol problem was an important channel through which the actors of the temperance movement sought to influence society in order to promote their own reform agendas. The activists harnessed social problems as a way of asserting their autonomy and social significance. The approach elaborated by Gusfield, presenting the alcoholism question as a constructed social problem, is highly important for the methodology of this essay. In his monograph *Symbolic Crusade: Status Politics and the American Temperance Movement*, Gusfield demonstrates that drinking and abstinence became symbols of social status in 19th century America (Gusfield, 1986). Proponents of temperance presented themselves as the guardians of values and, through a call for moral reforms, aimed to

restore or increase their social prestige. At the same time, the temperance movements cannot be classified as unambiguously conservative or as aimed only at reviving traditions. Many sobriety organizations and activists advocated reforms and progressive development. Contrary to the conventional view of the movement as retroactive, its proponents used modern ways of legitimizing and enhancing their social status. This essay approaches the Russian temperance movement as a socially significant practice aimed at transforming society. It considers the congresses' debates on the "use and abuse" of alcohol as part of an emerging Russian public sphere in the sense of a much-debated notion: *obshchestvennost'*. Historians have developed this concept as an alternative to the phenomenon of civil society in the West, underlining its specific cultural connotations.

The case of two anti-alcohol congresses illustrate that the temperance movement was highly politicized in Russia (Herlihy, 2002). As will become clear, important social, political, and economic issues related to the "use and abuse" of alcoholic beverages were discussed at the congress gatherings that took place in Moscow and St. Petersburg in 1909–1912. The history of the first congress dates to 1906, when the leader of the St. Alexander Nevsky Temperance Society, the priest Pyotr Mirtov, called for a congress to be held in the imperial capital. Nevertheless, permission was not granted by the city authorities because of the difficult political situation. The social turbulence of the first Russian revolution influenced the decision of the authorities to refuse a popular meeting of teetotalers. Religious activists described the events as follows:

“... Pyotr A. Mirtov petitioned for permission to conduct the congress in St. Petersburg to the Chairman of the Council of Ministers, the deceased Pyotr Arkadievich Stolypin. From the office of the Prime Minister, the head of the Society was informed that the congress would be permitted if a St. Petersburg mayor found it possible and if it was blessed by the Holy Synod. But as the city governor [Vladimir — A. S.] von der Launitz found the congress not only impossible for the political mood that the country was experiencing at that time, but also unnecessary, and the Holy Synod found it untimely. The congress was not

allowed, and the head of the Society received official reports.” (Trudy Pervogo Vserossiyskogo s'ezda, 1910, p.4–5)

Another reason why the Society, which was loyal to the government, was denied the organization of a congress might have been that it was located in the industrial zone on the outskirts of the capital. Evidently, workers, who were the main addressees of the Society's activities, were perceived to be a politically dangerous group of the population.

Despite this first unsuccessful attempt, the event was organized several years later, on the initiative of the Society for the Protection of Public Health. The first All-Russian Congress on Combating Drunkenness took place in St. Petersburg from 28 December 1909 to 6 January 1910. As members of the Organizing Committee were chosen 51 persons, with psychiatrist Mikhail Nizhegorodtsev as its chairman. The meeting was organized mainly by the liberal intelligentsia, and this fact affected its composition. In total, 453 delegates from different parts of the empire of various age, sexes, and social status participated in the event. The majority of delegates were doctors: 163 persons, that is 36% of the entire group. In the congress also participated 27 teachers, 26 clergymen, and representatives of other professions. Of all participants, 393 were men, and 60 were women (Ibid., 36–37).

As the organizers of the congress belonged to a medical public institution, their conceptualization of drunkenness was different from that of the Russian Orthodox Church (the ROC). In the rhetoric of the congress, alcoholism was not considered as a sin but as a pathology and a disease. The records stated: “mass alcoholism and popular drunkenness is a very complex social and pathological phenomenon and is engendered by biological and social factors.” (Ibid., 4–5) The chairman of the section also formulated the following principle: “The congress must be completely non-partisan and remain outside any political views.” (Ibid., 53) Despite this established rule, political and social issues sparked heated discussions among the participants. One of the important topics was the so-called “drunken budget”, that is, the state's income from the sale of alcoholic beverages. The most critical of the imperial authorities was a group of around 40 Social Democrats who managed to make their revolutionary message part of the discussion. On 31 December 1909, Vasily Chirkin, the representative of the workers' delegation, argued that the struggle against alcoholism should be targeted “to abolish capitalist exploitation,

to improve the economic conditions for the existence of the working class and other poor classes of the population”. Involving a forceful socialist vocabulary, he assured the audience that this fatal fight “has long been a conscious aim of the working class.” (Ibid., 121) Criticizing the state policy on the sale of alcoholic beverages, as well as social order and the political regime in general, the workers delegate directly expressed that the “alcoholization of the people” was a “state crime”. The condemnation of the tsarist regime and its liquor monopoly resulted in the arrest of seven delegates shortly after the meeting was held (Snow, 1991, p. 256). The conflict reached its climax when the official representative of the Ministry of Finance, Ivan R. Mintzlov, left the congress. The state officials claimed that they could not attend an event at which the state monopoly was equated to a crime.

A critical attitude towards state alcohol policy was widely discussed in the Russian public sphere. State control over public health and national welfare was also often called into question. Doctors, physicians, lawyers, and other professionals-initiated publishing projects, actively opposed the “alcohol problem”, and recognized the fight against alcoholism as a “common cause” (*obshchee delo*). The norm of abstinence had become not only a matter of public morality but also of public health, for which professional communities considered themselves more responsible than the state that benefited from the sale of alcohol. As historian Daniel Beer demonstrates, many opposition-minded contemporaries used biomedical theories to denounce the ill-being of the existing order, highlighting the degeneration of the population that was frequently represented as a single social organism. Like many of their foreign colleagues, Russian professionals, and civil society (*obshchestvennost'*) saw themselves as reformists and nation-builders. Science was viewed as the flagship of the enlightenment (Ibid., 10–14). The presence of prominent representatives of different social groups and professions demonstrated the importance of key figures for the temperance movement. The congress was attended by well-known members of the intelligentsia, such as psychiatrist Vladimir Bekhterev, physiologist Nikolai Vvedensky, criminologist Dmitry Drill, professor Grigory Dembo, and others. The head of the First Moscow Temperance Society, Alexander Koroviev (*Trudy Pervogo Vserossiyskogo s'ezda*, 1910, p.1481–1482), claimed in his speeches:



“It is time for us, doctors, to take our vacant place in the vanguard of the nationwide movement against alcoholism [...] It is necessary to create such a medical organization that would openly declare alcohol as a poison and put this manifest into the basis of actions. Only that social force is powerful and fruitful in its work, which does not undermine itself; whose actions do not contradict beliefs [...] We will leave it to indecisive and dubious people to continue to compromise, and do not feel the civil responsibility for support of alcoholism in the peaceful course of private life.”

The doctor stressed the “civil responsibility” of doctors to set rectify the issue at hand, speaking of temperance in terms of a common duty.

The first All-Russian Anti-Alcohol Congress created a rare precedent of how a woman in late imperial Russia got the right to speak out on socially and politically important issues. Abroad, especially in the United States, the temperance movement gave voice to women who opposed “the dominance of drunken male culture.” As the historian Ruth Engs argues, “[t]he women’s rights movement was intimately entwined with temperance and health-reform agitation.” Proto-feminist activism was directed against “drunken husbands, ill health, and tight corsets.” For middle-class women, the temperance organizations functioned as women’s clubs, exempting them from domestic routine and submission to their husbands. In Russia, the first congress was a platform for women to assert their significance in the social movement. One of the most influential activists of the temperance movement in Russia was Evgenia Chebysheva-Dmitrieva, a feminist, an outstanding public figure, and head of the Society for Combating Alcoholism of Women and Children. In her speech at the Congress (Trudy Pervogo Vserossiyskogo s’ezda, 1, 276), she claimed:

“The destructive effects of alcoholism on the family life and on the social order are so broad and strong that the fight against it should be conducted by every possible means. One of the most effective means is the organization of the systematic struggle of women against this world evil. [...] Women’s participation and importance in the struggle against alcoholism is directly dependent on her legal posi-

tion and her civil self-consciousness; the more independent the first and the more developed the second are, the stronger and more versatile is her anti-alcoholism activism”.

Chebysheva-Dmitrieva raised important questions appealing to categories such as civil self-awareness. In her rhetoric, the main emphasis was put on the role of women in modern society and their struggle for rights. As in the American context, sobriety became synonymous with the liberation of women from the oppression of patriarchal culture. It was also stressed that the struggle with alcoholism was a fight against male drunkenness, assault, domestic violence, and financial dependence of women. In its final resolution, the congress called on the women “to the widest participation in the struggle against the great social disaster.” The delegates recognized that “women of all situations suffer most from alcoholism of fathers and husbands”, and therefore the legislative restrictions of rights men in the families and the legalization of divorce due alcohol abuse were considered as necessary measures (Ibid., 93).

Nevertheless, the leading role in the Russian temperance movement belonged to men and, predominantly, to low-rank clergy. The head of the Orthodox delegation at the congress, the archpriest Pyotr Mirtov, emphasized the leading role of religion and of the ‘shepherd’ in regulating the moral and social life of man and, accordingly, in the fight against drunkenness. As he argued:

“People will certainly stop drinking when their morality grows strong. In its turn, the morality will grow when the faith strengthens. Without the intervention of religion, the struggle against drunkenness is impossible. [...] In these latter days, only priests struggle for popular sobriety in the backwoods of hamlets and villages, among the lower stratum and the simple people. There is nothing about other fighters for sobriety. We have been looking after the struggle in the provinces for a long time. Right. Five years ago, there were some separate individuals not from the clergy, but teachers, doctors, workers [...] The hurricane of the last years carried them somewhere. And only the priests now remain to keep the sober ‘post’, but new forces have not yet come ...” (Trudy Pervogo Vserossiyskogo s'ezda, 3, p. 1169)

It was crucial for the religious activists to enhance the status of pastoral work. It was the mission of the shepherd (pastyr'), that is, the Orthodox priest, to conduct the lost sheep to God, to the righteous life, and sobriety was seen as an integral part of it. Asserting the leading role of a priest in moral education and spiritual and physical sobriety, Mirtov also formulated the principle of "the pastor's solicitude about the soul" which assumes "a duty that is imperatively imposed on each pastor in order to take into account the real needs of the current historical moment". (Mirtov, 1912, p.4). Nevertheless, religious activists did not dominate the meeting and failed to convince the other delegates of their primary role in the struggle with alcoholism. In drafting the general resolution, the majority of the members declined to recognize the need to inculcate "a religious and moral principle" in primary schools. As a result, the ROC delegates did not sign the resolution and left the congress demonstratively (Trudy Pervogo Vserossiyskogo s'ezda, 1, p. 174).

Two years later, the priests organized their own meeting — the second All-Russian Congress of Practitioners to Combat Alcoholism, which was held in Moscow from 6 to 12 August 1912. This congress was organized by the Alexander Nevsky Temperance Society with the blessing of the Holy Synod. Unlike the previous event, the Moscow congress was mainly represented by clergymen and gathered about 400 participants. The religious activists criticized the preceding meeting for its politicization and denied any continuity between the two congresses:

"At the end of 1909 and early 1910 in St. Petersburg, at the Society for the Preservation of Public Health, the first All-Russian Congress to Combat Drunkenness was held. The clergy appeared there on its own initiative, without a deliberate invitation, and therefore in a very limited number (no more than 10 people). Here, two facts emerged: on the one hand, the necessity of close association of people in the fight against alcoholism, on the other, the complete ideological divergence of the Orthodox clergy in the principles of alcoholic activism [...] As a consequence, among the clergy participating in the same congress, naturally arose the idea of peaceful cultural work." (Trudy Vserossiyskogo s'ezda prakticheskikh dejatelej po bor'be s alkogolizmom, 1914 p.5)

Throughout the Moscow congress, workers and intellectuals were accused of drunkenness, and the workers' delegation was suspended from participation. Addressing the narod as a reference group was another ideological exercise of the teetotalers. In contrast to the negative labeling of workers and their way of life as dangerous, revolutionary and drunk by default (in a broader metaphorical sense), the villagers were frequently presented as an idealized community that has preserved genuinely Russian customs and faith. The attitude of the temperance activists to the workers and peasants as two different social groups in many ways repeated the rhetoric of the ROC at the turn of the century<sup>2</sup>. Temperance propagandists appealed to the salvation of a single soul and the whole narod, and sobriety was presented as a matter of both personal purification and national revival. Fear of regress of the nation was embodied in the "evil" and "sin" of drinking alcohol. Identifying the internal enemy and representing him as alien to the nation and the imperial organism was an important task for legitimizing the anti-alcoholic political project.

To sum up, in this work I considered two anti-alcohol congresses that were held in Russia in the early 20th century as socially and politically important phenomena. Congresses served as a platform for various social groups to assert and pursue their political interests. Although temperance was perceived by participants as a "common cause", each social group sought to monopolize the discourse about sobriety and to present itself as the vanguard of this crusade against socially recognized evil. Finding a nationwide disease presented a way of emphasizing the participation and active role of the intelligentsia in reforming the social and political order. In turn, the rise of sobriety discourse was also a convenient tool in the aspirations of the Russian Orthodox Church and individual parish priests to restore their prestige and increase their status among various groups of the population. The moral and medical discourses that emerged in the process can be understood as "one way through which a cultural group acts to preserve, defend, or enhance the dominance and prestige of its own style of living within the society." (Gusfield, *Symbolic Crusade*, 3)

Temperance activism arose in the Russian Empire in the second half of the 19th century and was a diverse and heterogeneous phenomenon.

<sup>2</sup> About the mission of the Russian Orthodox Church in 19<sup>th</sup> century see: Gregory Freeze, *The Parish Clergy in Nineteenth-Century Russia: Crisis, Reform, Counter-Reform* (Princeton, 1983); Vera Shevtsova, *Pravoslavie v Rossii nakanune 1917 goda* [Orthodoxy in Russia on the eve of 1917] (St. Petersburg, 2010)

This movement embraced many strands and involved actors with different interests and reform agendas. Temperance organizations and individual activists developed various sobriety scenarios to attract larger number of followers. One of the main arguments that this essay put forward is that the temperance movement was highly politicized in the Russian Empire and served as a means to convey the ideas of its actors.

### Reference List:

1. Beer D. (2008). *Renovating Russia: The Human Sciences and the fate of Liberal Modernity, 1880–1930*. Ithaca and London: Cornell University Press.
2. Bradley J. (2009). *Voluntary Associations in Tsarist Russia: Science, Patriotism, and Civil Society*. Cambridge, MA.
3. Conrad P., Schneider J. W. (1980). *Deviance and Medicalization: from Badness to Sickness*. St. Louis, Missouri.
4. Edman J. (2015). Temperance and Modernity: Alcohol Consumption as a Collective Problem, 1885–1913. *Journal of Social History*, 49 (1), 20–52.
5. Engs R. C. (2000). *Clean Living Movements: American Cycles of Health Reform*. Westport, Conn.: Praeger.
6. Gusfield J. R. (1986). *Symbolic Crusade. Status Politics and the American Temperance Movement*. University of Illinois Press. *Contested Meanings. The Construction of Alcohol Problems*. University of Wisconsin Press.
7. Habermas J. (1991). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a category of Bourgeois Society*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
8. Herlihy P. (2002). *The Alcoholic Empire. Vodka and Politics in late Imperial Russia*. Oxford.
9. Mirtov P. A. (1912). Pastyrskaja sovest' pred voprosom o bor'be s alkogolizmom [Pastoral conscience and the question of the fight against alcoholism]. St. Petersburg.
10. Lindenmeyr A. (2011). Primordial and Gelatinous: Civil Society in Imperial Russia. In *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 12, 3, 705–720.
11. Snow G. E. (1991). Socialism, Alcoholism, and the Russian Working Classes before 1917. In *Drinking Behavior and Belief in Modern History*. Berkeley.
12. Trudy Pervogo Vserossiyskogo s'ezda po borbe s pyanstvom [Proceedings of the First All-Russian Congress on Combating Drunkenness]. (1910). 1–3.
13. Trudy Vserossiyskogo s'ezda prakticheskikh dejatelej po bor'be s alkogolizmom [Proceedings of the All-Russian Congress of Practitioners on Combating Alcoholism]. (1914). Petrograd.
14. Volkov V. (1996). *Obshchestvennost: Russia's Lost Concept of Civil Society*. In *Civil Society in the European North*. St. Petersburg, FL: Center for Independent Social Research, 1996.

*Бабурина Екатерина Николаевна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
baburina.en@yandex.ru

*Научный руководитель: Орлов Владимир Сергеевич,*  
Ph.D. по музыковедению (Кембриджский университет), Доцент кафедры теории  
и методики преподавания искусств и гуманитарных наук, СПбГУ

## **Интеллектуальное сопровождение оперного спектакля в XXI веке: тенденции и возможности**

**Аннотация:** Опера — синтетический музыкально-драматический жанр, имманентно сложный для восприятия неподготовленным зрителем. Вследствие этого оперные спектакли нуждаются в интеллектуальном сопровождении: дополнительной информации, доносимой до зрителя за рамками самого спектакля. Сегодня, в ситуации расслоения культуры на массовую и элитную, оперный театр оказывается в так называемом культурном гетто и нуждается в новых способах интеллектуального сопровождения спектаклей, которые позволяли бы ему преодолеть существующие в массовом сознании предрассудки об архаичности и элитарности оперы.

Автор статьи на практике занимается интеллектуальным сопровождением спектаклей. Обобщая свою практическую деятельность и результаты изучения аналогичной деятельности российских и зарубежных театров, автор выделяет такие формы интеллектуального сопровождения спектакля, как печатный буклет; информация на сайте и в социальных сетях театра; видеоматериалы для трансляций спектаклей и телевизионного освещения; предварительные лекции; беседы с постановщиками и артистами; вступительное/заключительное слово к спектаклю; тематические выставки; публикации в прессе; переводы либретто и титры.

В статье рассматриваются перспективные возможности этих форм, которые обеспечивают интеграцию оперного театра в современное информационное пространство. Рассмотрены примеры конкретных театров и оперных фестивалей. Среди рассматриваемых возможностей: адаптация перевода либретто под постановку; дополненная реальность для титров; герилья-сопровождение в прессе; вступительное слово постановщиков как специфика детских и камерных проектов; выставки современного искусства; неформальные обсуждения спектаклей; театр

как образовательная площадка; демонстрация видео из-за кулис и слово неожиданным героям; аннотирование спектаклей как форма популярного музыковедения; электронный буклет как альтернатива печатному.

Рассмотренные современные подходы к интеллектуальному сопровождению спектаклей дают возможность составить портфель перспективных инструментов, позволяющих оперным театрам более эффективно взаимодействовать со зрителем сегодня.

**Ключевые слова:** интеллектуальное сопровождение; оперный спектакль; оперный театр

Опера — музыкально-драматический жанр, имманентно сложный для восприятия неподготовленным зрителем, поскольку требует одновременного восприятия музыки, вербального текста (на слух или зрительно при чтении титров) и сценического действия. Вследствие этого оперный спектакль нуждается в интеллектуальном сопровождении. Понятие интеллектуального сопровождения спектакля впервые было введено в научный обиход в выпускной квалификационной работе автора данной статьи со следующим определением: «предоставление зрителю информации, дополнительной к той, что будет получена им из самого спектакля (музыковедческой, социокультурной и прочей), для лучшего понимания произведения и постановки» (Бабурина, 2018, с. 3).

В данной статье под интеллектуальным сопровождением спектакля понимается только деятельность, осуществляемая самими театрами и оперными фестивалями, но не деятельность образовательных учреждений, нетеатральных культурных институций, критиков и энтузиастов. Интеллектуальное сопровождение осуществляют, как правило, сотрудники литературно-издательских, литературно-музыкальных или аналогичных подразделений театров (в западных театрах такой функционал может осуществлять также штатный драматург) и подразделения по связям с общественностью, при необходимости с привлечением сторонних специалистов (любой профессиональной компетенции, поскольку интеллектуальное сопровождение может иметь междисциплинарный характер). Существенно то, что данная деятельность инициируется самим театром в лице штатных специалистов или постановщиков, приглашенных для создания спектакля.

Интеллектуальное сопровождение оперных спектаклей не является сегодня и не являлось ранее объектом теоретического изучения, несмотря на большой объем и разнообразие практической работы в этой сфере начиная с самого момента зарождения оперного жанра: самая первая дошедшая до нас опера, «Эвридика», написанная Якопо Перри в 1600 году, имела интеллектуальное сопровождение в форме предисловия композитора к партитуре, в котором Перри объяснял принципы нового музыкального жанра (Peri, 1600 [1601]). С тех пор оперы практически всегда предлагаются зрителю с теми или иными внесценическими материалами, будь то издания текста либретто в XVII–XIX веках или распространившаяся в XX веке практика публиковать в буклетах к спектаклям эссе, проясняющих те или иные постановочные решения режиссера.

Сегодня на имманентную сложность оперы как жанра накладывается сложность и неочевидность современного искусства как такового. Это относится и к современным интерпретациям ранее написанных опер, и к вновь создаваемым произведениям. Сложность современных оперных проектов порой такова, что без интеллектуального сопровождения они не будут до конца доступны пониманию зрителей. Так, например, критик П. Поспелов пишет о спектакле Пермского театра оперы и балета «Santos» (композитор Алексей Сюмак, режиссер-постановщик Семен Александровский, премьера в 2017 году): «Что касается современной оперы Santos («Песни»), тоже показанной в конкурсе «Золотой маски», то на нее вообще бессмысленно идти, для начала не изучив печатную продукцию (главная героиня московской гастрولي — завлит Пермской оперы Наталья Овчинникова). Если бы не буклет, никто бы не понял, что героем оперы является поэт Эзра Паунд — гений модернизма, опозоривший себя служением фашистам, но понесший наказание и принявший обет молчания. Что самого Паунда олицетворяет реверберирующая скрипка в руках Ксении Гамарис, а изумительно поющий хор MusicAeterna — это его стихи и чувства» (Поспелов).

Описанная сложность оперного жанра ведет к тому, что сегодня, в ситуации расслоения культуры на массовую и элитную, оперный театр оказывается в так называемом культурном гетто и нуждается в новых способах интеллектуального сопровождения спектаклей,



которые позволяли бы ему преодолеть существующие в массовом сознании предрассудки об архаичности и элитарности оперы.

Важность интеллектуального сопровождения трудно переоценить. С его помощью можно не только пояснить зрителю любые необходимые аспекты произведения, но и дать ему пищу для самостоятельных размышлений, продемонстрировав ему оперу как многогранный интеллектуальный продукт, каковым она по праву является.

В упомянутой выше работе нашего авторства мы выделяем, не пытаясь их иерархизировать, следующие основные формы интеллектуального сопровождения (Бабурина, 2018, с. 13):

1. Вступительное слово к спектаклю.
2. Беседы с постановщиками и артистами.
3. Лекции.
4. Публикации в прессе.
5. Мультимедийные материалы.
6. Тематические выставки.
7. Переводы и адаптация либретто.
8. Титры к спектаклю.
9. Печатный буклет.

В настоящей статье мы на примерах конкретных постановок рассмотрим, как сегодня реализуются вышеперечисленные формы интеллектуального сопровождения и какие возможности они предлагают для решения таких проблем оперной индустрии, как уже упомянутая сложность понимания, восприятие оперного жанра как элитного, переориентация аудитории на массовую культуру и так далее.

### **Вступительное слово к спектаклю.**

Форма, при которой зритель слышит обращение непосредственно перед спектаклем, после третьего звонка. Это единственная ультимативная форма интеллектуального сопровождения: зритель не может не получить информацию, если только он не опоздал к началу спектакля. Для детского репертуара эта форма необходима, поскольку аудитория заведомо неопытна и довести до нее информацию нужно непременно; вступительное слово активно используется, в частности, в Детском музыкальном театре им. Наталии Сац.

Однако эта форма может помочь и тогда, когда нет возможности заблаговременно обеспечить зрителей материалами в печатной или мультимедийной форме. Например, она применялась во время показов результатов лабораторного проекта #брэдбери-опера на Дягилевском фестивале 2017 года в частной филармонии «Триумф» в Перми, в рамках которого были поставлены две камерные оперы по рассказам Рэя Брэдбери: «Уснувший» (композитор Анна Поспелова, режиссер Анна Левичева) и «Фрукты с самого дна вазы» (композитор Андрей Бесогинов, режиссер Анастасия Чашинская): постановки создавались в довольно сжатые сроки, и не было возможности заранее подготовить сопроводительные материалы, при этом и авторы, и постановщики создавали сложные современные произведения, нуждающиеся в пояснениях.

### **Беседы с постановщиками и артистами.**

Форма, при которой театр организует публичные беседы как в самом театре, так и в иных пространствах. Традиционно существует во многих театрах, но ввиду академичности оперного жанра часто происходит в виде формального регламентированного мероприятия. Однако, поданная в неформальном виде, эта форма позволяет преодолеть искусственную сегрегацию мира зрителей и мира артистов (особенно выраженно существующую в нашей стране) и помочь нивелировать восприятие оперы как элитистской формы искусства. Она также способна помочь публике осознать ценность неоднозначных, экспериментальных и/или остро воздействующих на зрителя постановок. Так, после каждого второго показа оперы Белы Бартока «Замок герцога Синяя Борода» в постановке Каликсто Бьейто в Комише Опер в 2015 году (спектакль изобилует сценами насилия и эротическими сценами, имеет дело с гендерной неоднозначностью) исполнители беседовали с публикой в театре (Сакс, 2017а).

К сожалению, неформальный стиль встреч с постановщиками и исполнителями сегодня является только потенциальной возможностью для выстраивания отношений между публикой и оперной индустрией. Не получил распространения опыт, использованный во время мировой премьеры оперы Стюарта Уоллеса «Харви Милк», посвященной жизни и гибели выдающегося американского полити-

ческого активиста, открытого гея Харви Милка. Премьерные показы оперы, поставленной Кристофером Олденом в 1995 году в Хьюстоне (США) сопровождались обсуждениями предельно неформального характера: «Мы всем составом, включая композитора и либреттиста, ходили в бары и другие заведения и там вели публичные беседы об этой опере», — говорит участник первой постановки бас-баритон Гидон Сакс (Сакс, 2017b).

### Лекции.

Форма, при которой театр организует просветительские выступления сотрудников театра или приглашенных специалистов. Данная форма, как и встречи с постановщиками, тоже широко распространена и тоже часто тяготеет к академизму. Кроме того, эти лекции часто касаются только самого произведения, в лучшем случае конкретной постановки. Это тоже важная часть интеллектуального сопровождения, однако некоторые театры идут дальше и комплексно используют свои просветительские возможности для того, чтобы воспитывать в публике понимание современного искусства в целом.

Одним из таких кейсов в России является «Лаборатория современного зрителя» в Пермском театре оперы и балета — проект из серии мероприятий, в рамках которого участникам предлагаются не только лекции, но открытые репетиции, мастер-классы, творческие встречи, кинопоказы и мероприятия иных форматов.

Еще более ориентирован на общекультурное развитие зрителя проект Электротeatра Станиславский «Школа современного зрителя и слушателя», участникам которого предлагаются лекции, публичные диспуты и мастер-классы, посвященные не только опере или театру в широком смысле, но и современному искусству в целом, например, курс лекций по эстетике постмодерна в сезоне 2017/18.

### Публикации в прессе.

Данная форма не является общеупотребимой для интеллектуального сопровождения. Тем не менее, нам встретился вариант публикации о предстоящем спектакле, доносивший до аудитории важную информацию о нем: перед мировой премьерой свой оперы

«Проза» в 2017 году в московском Электротеатре «Станиславский» композитор Владимира Раннев дал газете «Коммерсантъ» интервью, в котором рассказал о работе над оперой и спектаклем (Раннев, 2017). Такого рода авторские комментарии обычно включаются в буклет спектакля, но буклет «Прозы» содержал только биографии авторов и постановщиков, выходные данные и минимальную аннотацию, а одна из его сторон была полностью отдана под цитаты из рассказа А. Чехова, послужившего основой для либретто; никакой аналитики или объяснений для зрителя в буклете не было предусмотрено. При этом составителем буклета был тот же человек, что брал у Раннева интервью для «Коммерсанта»: критик Дмитрий Ренанский. Его явная аффилированность с проектом позволяет нам считать данное интервью своего рода «партизанской» формой интеллектуального сопровождения, то есть формой нетипичной и замаскированной под иную деятельность (в данном случае — под интервью с публичной персоной для широкой публики).

Такая партизанская активность на страницах не специфически музыкального/театрального издания дает возможность расширить потенциальную аудиторию спектакля.

### **Мультимедийные материалы.**

Форма, связанная с созданием и размещением аудио- и видеоматериалов как на собственных ресурсах театра, так и вне их. Аудиоматериалы часто создаются собственными силами театров (в том числе радиотрансляции в Мариинском театре, интернет-подкасты в Баварской опере, аудиозаписи сопроводительных бесед к спектаклям в Ковент-Гардене). Видеоматериалы чаще всего создаются в тех театрах, которые организуют кино- и интернет-трансляции своих спектаклей и/или могут позволить себе иметь собственную видеостудию. Из оперных театров России это Большой и Мариинский театры, Пермский театр оперы и балета, «Геликон-опера», на Западе, где индустрия трансляций и записей опер развита сильнее, таких театров больше. Они могут себе позволить не просто создавать форматные просветительские материалы, но и экспериментировать с их тематикой и подачей, чтобы стимулировать зрительское внимание и интерес.

Так, кинотрансляции спектаклей Метрополитен-оперы регулярно сопровождаются взятыми в прямом эфире интервью с солистами и предзаписанными материалами о создании спектаклей (в зависимости от постановки героями таких материалов могут становиться самые разные люди: от режиссера до реквизитора и от интенданта до дрессировщика животных). В частности, для премьеры оперы Томаса Адеса «Ангел-истребитель» в постановке Тома Кернса в 2017 году было снято интервью с участницей оркестра, играющей на волнах Мартено. Волны Мартено — экзотический инструмент, крайне редко используемый в оркестровке оперных произведений, поэтому безусловно нуждается в такого рода представлении.

### **Тематические выставки.**

Очень многие театры организуют в собственном или близлежащем пространстве выставки, доступные зрителям до, после и в антракте спектакля. Часто такие выставки бывают посвящены истории постановок оперы в данном театре. Нам интересны случаи, когда выставка в театре предлагает зрителю более широкий культурный контекст. Так, к премьере оперы Мирослава Срньки «Южный полюс» в постановке Ханса Нойенфельса в 2016 году Баварская государственная опера устроила в своем фойе экспозицию, посвященную историческим экспедициям Руала Амундсена и Роберта Скотта, с демонстрацией музейных объектов; на площади перед театром была установлена палатка, символизирующая палатки полярных исследователей.

Такого рода междисциплинарное (музыка/история) мероприятие позволяет вывести оперу из сферы интереса исключительно поклонников жанра и позиционировать ее как искусство, которое может и должно быть актуально людям с иными интересами.

### **Переводы и адаптация либретто.**

К данной форме мы относим только те изменения текста либретто или отходы от прямых эквивалентов в переводе, которые делаются ради интеллектуального сопровождения спектакля, а не несут самостоятельной художественной нагрузки. Такое разгра-

ничество довольно условно, поскольку текст либретто, читаемый зрителем, тоже влияет на его восприятие спектакля. В целом на наш взгляд справедливо считать, что если изменения сделаны постановочной командой, то они относятся к самому спектаклю, а не к его интеллектуальному сопровождению (например, режиссер Лев Додин при постановке «Пиковой дамы» П. Чайковского в Большом театре в 2015 году изменил текст, звучащий со сцены). Если же адаптация не интегрирована в сам спектакль, мы имеем право считать ее частью интеллектуального сопровождения.

К сожалению, переводам оперных либретто редко уделяется должное внимание, будь то в российских или зарубежных театрах. Часто это некий усредненный перевод, дающий минимальное представление о происходящем; если спектакль поставлен не по ремаркам, такой перевод может противоречить происходящему на сцене. Такой подход не улучшает вовлеченности зрителя в происходящее и не способствует пониманию спектакля. Чтобы перевод служил инструментом интеллектуального сопровождения, переводчик и/или редактор должны адаптировать его под конкретный спектакль.

Тем не менее, эта возможность до сих пор не используется достаточно широко и интенсивно. По крайней мере, современным примерам далеко до перевода, использованного в телеверсии оперы Моцарта «Так поступают все женщины» в постановке Питера Селларса 1990 года, где упоминаемые в либретто итальянские реалии и обороты XVIII века были в соответствии с концепцией спектакля заменены в титрах на современные его зрителю американские: так, фраза «*Per femmina giocare cento zecchini!*» («Поставить на женщину сто цехинов!») превратилась в «*To bet a hundred bucks on women!*» («Поставить на женщину сто долларов!»), а фраза «*In onor di Citera un convito io voglio far*» («Я закачу пир в честь своей Афродиты») — в «*I'll take her out to dinner at the Shangri-La*» («Я свожу ее на ужин в «Шангри-Ла»» — то есть в шикарный ресторан).

### Титры к спектаклю.

Данная форма интеллектуального сопровождения тесно связана с вышеописанным пунктом, поскольку тоже касается либретто и способа его доведения до аудитории, однако здесь мы поведем

речь не о содержании, а о форме такой подачи. В основном титры к спектаклю демонстрируются аудитории в форме супратитров, то есть табло или проекционной области над сценой; их видимость для зрителей, сидящих в партере или боковых ложах, может быть ограничена, кроме того, за счет своего расположения они могут не позволять зрителю достаточно внимательно следить за происходящим на сцене. Некоторые оперные театры (Метрополитен-опера, Опера Санта-Фе, Венская опера) имеют индивидуальные табло для зрителей на сидячих местах; другие применяют систему демонстрации титров на индивидуальных гаджетах зрителей с помощью специальных приложений, таких как «Thea» в Королевской опере Стокгольма или «Lugi» в пармском Театре Реджо и на Оперном фестивале Россини в Пезаро.

Однако в XXI веке есть еще более технически совершенные возможности удобной демонстрации титров, к сожалению, пока не востребованные оперными театрами. Возможность сделать титры элементом дополненной реальности и транслировать их индивидуально в умные очки зрителя на выбранном им языке была реализована еще в 2015 году на Авиньонском фестивале во Франции, где применялась в драматическом спектакле, однако с тех пор никуда не распространилась. При этом такое нововведение не только позволило бы зрителям более сфокусированно следить за спектаклем, но и привлекло бы людей, интересующихся техническими новинками.

### **Печатный буклет.**

Под буклетом мы будем понимать печатное издание, выпускаемое к театральной постановке, информационное наполнение которого включает существенную (не рекламную) информацию помимо выходных данных спектакля и краткого содержания (Бабурина, 2018, с. 3) — тем самым разграничивая понятия буклета и программки, в которой обычно содержатся только выходные данные и краткое содержание. Буклет — наиболее распространенная форма интеллектуального сопровождения: их выпускают в том или ином виде практически все театры. Ценность выполняемых ими функций неоспорима: они служат сувениром на память о событии, источником

подробной информации о произведении и постановке, инструментом позиционирования театра, рекламным носителем и так далее.

Нас интересуют возможности, которые существуют у буклетов в XXI веке. Прежде всего это демократизация подачи материала. Во всем мире материалы к буклетам сегодня пишутся в жанре популярного музыковедения (*public musicology*), который в России осваивается ощупью; многие буклеты не могут пока избавиться от типичного для отечественного музыковедения восторженного отношения к произведениям и композиторам с одной стороны, уклонов в непонятную широкой аудитории теорию с другой стороны и снисходительного тона — с третьей. Ситуацию с новейшими произведениями усугубляет недостаток авторов, в принципе способных качественно и доступно написать о современной музыке. Большой театр, например, ищет их среди магистрантов программы СПбГУ «Музыкальная критика». Так, о музыке Джорджа Бенджамина для буклета к московским гастролям фестиваля Эксан-Прованса с оперой «Написано на коже» в постановке Кэти Митчелл в 2017 году текст писал выпускник Смольного Александр Рябин. Демократизация изложения необходима для преодоления уже упомянутого восприятия оперы как элитистского продукта, доступного только посвященным.

Другая важная тенденция относительно буклетов — их переход в цифровой формат. Интенсивнее всех на сегодняшний день возможности такого формата использует лондонский Королевский театр Ковент-Гарден. Он делает цифровые буклеты, сильно отличающиеся от выпускаемых параллельно бумажных. Цифровой буклет — это фактически доступ к определенному разделу сайта театра, где собраны мультимедийные файлы, связанные с постановкой, и материалы, недоступные обычному посетителю сайта (аудиофрагменты, фотоальбомы, видео о создании спектакля и т.п.). Цифровые буклеты можно легко обновлять, что очень актуально для Ковент-Гардена, где спектакли живут десятилетиями. А поскольку их не нужно печатать на бумаге, то их стоимость существенно меньше: 3 фунта против 7–10 за обычный буклет.

Существуют и другие перспективные подходы к изданию и распространению цифрового буклета. Всё больше и больше театров предоставляют доступ к цифровым версиям своих буклетов удаленно



и бесплатно. Нам удалось ознакомиться таким образом с буклетами восточноазиатских, латиноамериканских, североамериканских и австралийских театров. Бумажный буклет обычно требует компенсации затрат на его издание и поэтому предлагается зрителям за деньги, причем как правило это зрители, уже пришедшие на спектакль; в свою очередь, бесплатное цифровое распространение буклета представляет из себя очень действенный способ сделать интеллектуальное сопровождение доступным, причем доступным в том числе заблаговременно, чтобы зритель мог воспринимать спектакль уже подготовленным.

Таким образом, современные тенденции и потенциальные возможности интеллектуального сопровождения оперных спектаклей в XXI веке позволяют решить следующие важные задачи, стоящие перед оперной индустрией сегодня, когда популярность жанра ограничена:

1. довести до аудитории важную информацию о спектакле;
2. расширить потенциальную аудиторию спектакля и оперы как жанра;
3. улучшить вовлеченность зрителя в происходящее на сцене;
4. позволить зрителю более сфокусированно следить за спектаклем;
5. преодолеть восприятие оперы как элитистского продукта;
6. воспитать у публики вкус к современному искусству в целом;
7. преодолеть искусственную сегрегацию мира зрителей и мира артистов;
8. донести до публики ценность неоднозначных, экспериментальных и/или остро воздействующих на зрителя постановок;
9. сделать интеллектуальное сопровождение доступным, в том числе заблаговременно.

Все вместе эти возможности дают возможность интегрировать оперу в глобальную инфосферу, преодолев ее геттоизацию как архаичного и труднодоступного жанра, и в конечном итоге позволить большему числу людей получить уникальный экзистенциальный опыт, который позволяет получить только опера в силу своего синтетического мультифакторного воздействия.

**СПИСОК ИСТОЧНИКОВ:**

1. Бабурина, Е. Н. (2018). Буклет как форма интеллектуального сопровождения спектакля в современной оперной индустрии: функции, стратегии, перспективы. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет.
2. Пospelов, П. (2018). Концерт Теодора Курентзиса стал событием современного искусства: А опера Santos и балет «Золушка» оказались приложениями к собственным буклетам. Ведомости. Дата обращения: 02.09.2018 <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/02/13/750763-kontsert-kurentzisa>
3. Раннев, В. (2017). «Мы движемся обратно к Мамлееву»: Владимир Раннев об опере и «Прозе». Коммерсантъ. Дата обращения: 10.01.2018
4. <https://www.kommersant.ru/doc/3472459>
5. Сакс, Г. (2017). Гидон Сакс: перевоплощение в гетеросексуальных персонажей меня завораживает. Парни Плюс. Дата обращения: 02.09.2018 <https://parniplus.com/lgbt-movement/art/gidon-saks-perevoploshhenie-v-geteroseksualnyh-personazhej-menya-zavorazhivaet/>
6. Сакс, Г. (2017). Гидон Сакс: в России я получил поразительный опыт. Музыкальные сезоны. Дата обращения: 02.09.2018 <http://musicseasons.org/gidon-saks-v-rossii-ya-poluchil-porazitelnyj-opyt/>
7. Hutchinson, D. (2015). Smart glasses translate words from the stage. The Stage. Дата обращения: 02.09.2018 <https://www.thestage.co.uk/news/2015/new-smart-glasses-translate-words-stage-front-theatre-goers-eyes>
8. Peri, J. (1600 [1601]). Le Musiche di Jacopo Peri nobile Fiorentino sopra l'Euridice del Sig. Ottavio Rinuccini Rappresentate Nello Sponsalizio della Cristianissima Maria Medici Regina di Francia e di Navarra. In Fiorenza appresso Giorgio Marescotti.

*Baburina Ekaterina Nikolaevna*

Saint Petersburg State University

## **Intellectual support of opera productions in the 21st century: trends and opportunities**

**Abstract:** Opera is an interdisciplinary genre combining music and theatre and is inherently too complicated to be understood by unprepared audience. Thus, opera productions call for intellectual support, i.e. additional information to what is provided on stage. The 21st century opera needs to be supported in a way that helps this art form integrate into the today's infosphere and allows it to overcome the widespread prejudices about this art form being too archaic and elitist.

The author works for the Bolshoi Theatre Publishing Department and is professionally involved into the intellectual supports of opera productions. Summarizing their own experience and their observations of other Russian and foreign opera houses, the author analyzes the opportunities provided by the modern technologies and approaches on a case study basis. The cases include production-specific translations of libretti; surtitles as part of augmented reality; guerilla press coverage; introductory word as a remedy for children's productions and one-time projects; contemporary art exhibitions; informal meetings with performers and the team; lectures: opera house as an educational facility; unexpected video introductions; program notes as a form of public musicology; digital booklet: a supplement to the printed one or its contender.

These trends provide an opportunity to compile a portfolio of promising instruments that optimize and intensify opera houses' outreach work.

**Keywords:** Intellectual support; opera production; opera house

*Мария Романовна Гембель*

Санкт-Петербургский государственный университет  
mgembel@yandex.ru

*Научный руководитель: Федчин Филипп Владимирович,*  
старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик  
в области искусств, СПбГУ

## **Концепция движения и пространства в творчестве Роберта Смитсона. От non-site инсталляций к объектам лэнд-арта в открытом пространстве**

**Аннотация:** Текст посвящен творчеству американского художника, скульптора и одного из самых известных представителей лэнд-арта Роберта Смитсона (1938–1973).

Автор рассматривает не изученный тщательным образом период его творчества — 1968–1969 года, когда художник создал серию инсталляций не-мест (non-sites). В них Смитсон практически реализовал свой художественный метод «Диалектика места и не-места» («Dialectic of Site and Non-site») и, как автор предполагает и доказывает далее, благодаря ему оригинальным образом осмыслил ключевые для скульптуры категории движения и пространства. Также автор считает, что этот метод остается для Смитсона определяющим и в его дальнейшем творчестве, в частности, в его главном объекте «Спиральная дамба» (1970). Таким образом еще одна цель исследования — проследить, как метод усложняется, когда Смитсон переходит к полноценной работе в ландшафте.

Путем анализа non-site инсталляций и привлечения текстов Смитсона, автор рассматривает специфику его художественного метода и идей движения и пространства, которые он в него вложил.

Далее автор рассматривает подход Смитсона в контексте искусства 1950–1970-х годов. Затем, сопоставив его метод с практиками его современников других представителей лэнд-арта в плане их работы с местом, пространством и движением, автор выявляет, в чем заключается оригинальность подхода Роберта Смитсона в осмыслении этих категорий.

В последней части исследования автор, приводя в пример работы Смитсона 1968–1970-х годов, прослеживает его движе-

ние в сторону полноценной сайт-специфичности. Однако, как отмечает автор, в это же время художник продолжает мыслить в рамках своего метода «Диалектика места и не-места», постепенно усложняя его. Чтобы подтвердить свое предположение, автор предлагает рассмотреть «Спиральную дамбу» Смитсона как комплексный проект с точки зрения элементов этого метода и концепции движения и пространства.

**Ключевые слова:** лэнд-арт, концептуальное искусство, скульптура, американское искусство 1960–1970-х годов

## Введение

Роберт Смитсон (1938–1973) — американский художник и скульптор, один из первых и самых ярких представителей лэнд-арта. Смитсон в первую очередь известен как создатель «Спиральной дамбы» (1970) — монументальной скульптуры в форме насыпной спирали, находящейся на Большом Соленом озере в штате Юта, США. Эта работа признается арт-критиками его самым важным произведением и вообще главным объектом лэнд-арта. Однако действительно большой интерес для исследования представляет период творчества Смитсона до «Спиральной дамбы», когда он создает различные скульптуры и серии инсталляций, в которых показывает, что скульптура может быть другой, и что она может воплощать определенные идеи с помощью другого художественного языка.

Конкретнее можно выделить 1968–1969 года, когда Роберт Смитсон создает серию инсталляций, которые называет не-места (non-sites). Обычно арт-критики и историки искусства, особенно в работах обзорного характера, этот период творчества Смитсона тщательным образом не рассматривают, отдавая предпочтение непосредственно его монументальным лэнд-арт объектам, которые он создает следом за этими инсталляциями в 1970-х годах. Однако нельзя отрицать, что для самого Роберта Смитсона этот этап был действительно значимым. Ведь в это время он разрабатывает свой авторский художественный метод, который называет «Диалектика места и не-места» («Dialectic of Site and Non-site»), теоретически обосновывает и подробно описывает его в своих текстах и практически реализует в non-site инсталляциях.

Именно работая над этими инсталляциями, Смитсон оригинально осмысляет определенные категории модернистской скульптуры, и от своего метода он отталкивается, когда создает в дальнейшем лэнд-арт объекты, в том числе «Спиральную дамбу».

Далее будут рассмотрены non-site инсталляции Роберта Смитсона, специфика его художественного метода и, в частности, идей движения и пространства в скульптуре, которые он в него вкладывает. Также речь пойдет о том, как метод усложнился, когда Смитсон перешел к работе с объектами, полностью погруженными в ландшафт.

### **Нью-Джерси как важное художественное пространство для Роберта Смитсона.**

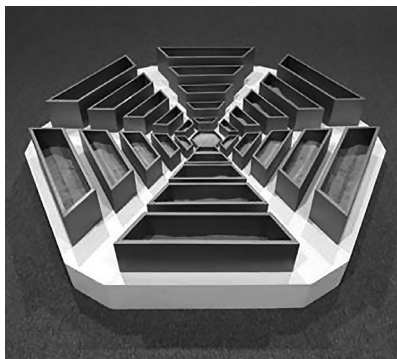
Серию инсталляций не-мест Роберт Смитсон создает после исследования индустриальных областей родного Нью-Джерси. Смитсон работает в то время, когда в результате политических и социальных событий 1960-х годов (Вьетнамская война и антивоенные протесты, движение за гражданские права, за права женщин и студенческие волнения) происходит постепенное разрушение сложившейся тогда в США системы центров локализации культуры, об этом пишет профессор Э. Рейнолдс в своей книге «Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere» (Reynolds, 2003). Художники в целом начинают пересекать все больше и больше границ, выходить за пределы студий и галерей Нью-Йорка, Чикаго и Лос-Анджелеса, осваивать новые пространства и новые места. Современники Смитсона Майкл Хейзер, Уолтер де Мария, Деннис Оппенгейм и многие другие представители лэнд-арта уходят в удаленные от городского зрителя пустыни и заброшенные индустриальные местности и переосмысляют таким образом, что такое объект искусства как таковой, и что такое художественное пространство, предназначенное для его создания и созерцания.

Роберт Смитсон обнаруживает возможность иной культуры (вероятно, по его представлениям более естественной и отличной от той, что создают художественные институции в городе) и пространство для своего искусства, в частности для non-site инсталляций, в индустриальных ландшафтах Нью-Джерси. Он целенаправленно приез-

жает к карьерам, летным полям, болотам, заброшенным местностям и исследует их, собирает их природные материалы (Reynolds, 2003, p. 79). Они для него одновременно и источник, и объект его искусства.

### **Концепция Роберта Смитсона «Диалектика места и не-места» и ее реализация в non-site инсталляциях. Идеи движения и пространства.**

Первую non-site инсталляцию «A Non-site, Pine Barrens, New Jersey» (рис. I–III) Роберт Смитсон создает зимой 1968 года. На примере этой инсталляции можно выделить основные принципы, на которых Смитсон их выстраивает: использование металла, гипса, дерева в качестве материала и окрашивание их; геометрически строгая форма конструкции; внутреннее деление ее на геометрические формы в порядке убывания или возрастания их высоты и объема; наполнение подразделений геологическими материалами (земля, камни, соль, песок) с конкретной местности (в случае с первой инсталляцией это было такое же по форме шестиугольное летное поле в лесистой области Пайн Барренс на юге Нью-Джерси); сопровождение конструкции текстом и точной картой или фотографией местности, с которой собраны материалы; фотография и карта имеют такую же геометрическую форму и такие же внутренние деления, что и сама конструкция.

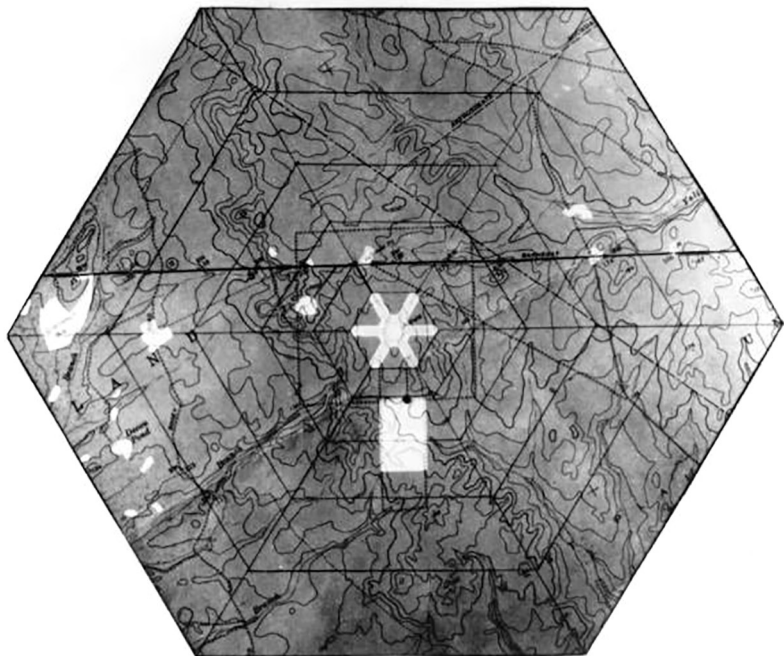


**Рис. I.** Роберт Смитсон «A Non-site, Pine Barrens, New Jersey» (1968)



**Рис. II.** Роберт Смитсон «A Non-site, Pine Barrens, New Jersey» (1968)

Всего в 1968–1969 годах Смитсон создал около 12 таких инсталляций. Некоторые из них, помимо Нью-Джерси, связаны с Калифорнией и Невадой, а одна с Европой — областью в Германии (Tsai, 2004, p. 26).



**A NONSITE (an indoor artwork)**

31 sub-divisions based on a hexagonal "airfield" in the Woodmansie Quadrangle - new Jersey (Topographic) map. Each sub-division of the Nonsite contains sand from the site shown on the map. Tours between the Nonsite and the site are possible. The red dot on the map is the place where the sand was collected.

**Рис. III.** Роберт Смитсон «A Non-site, Pine Barrens, New Jersey» (1968)



Каждая инсталляция таким образом отсылает к определенному месту, с которого Смитсон собрал материал для нее. В этом смысле не-места можно интерпретировать как своеобразный способ документации путешествий Смитсона: карты и фотографии иллюстрируют маршрут, а сами инсталляции — материальный результат поездок.

Все перечисленные выше внешние характеристики в принципе не сильно отличают эти инсталляции от других работ Смитсона. Здесь он, как и в предыдущих своих работах, руководствуется языком минималистской скульптуры, но воплощает другие идеи, не присущие минимализму. В первую очередь — это объекты сложные по содержанию и связанные с определенными местами.

Эти инсталляции демонстрируют особый метод работы Роберта Смитсона с местом и пространством: с пространством внутренним (это зал галереи или студия) и внешним, находящимся за его пределами (это все те места, которые он посещал, работая над инсталляциями).

Свой художественный метод «Диалектика места и не-места» Смитсон выстраивает на двух понятиях. Место (site) означает конкретный участок местности, который посетил художник. Это понятие отсылает нас, в первую очередь, к сайт-специфическому искусству, и Смитсон, безусловно, такой художник. Более того, это одна из основных характеристик лэнд-арта. Смитсон выстраивает свое искусство на постоянном путешествии в поисках места, которое станет его новым проектом. Он выбирал места во время путешествий: они ему просто нравились сами по себе или его интересовали находящиеся там определенные минералы. А в инсталляциях 1968–1969 годов Смитсон изменяет сайт-специфическую целостность концепта места-объекта, он вводит понятие «не-место» (non-site).

Место — это пространство внешнее, находящееся за пределами нашего зрительного восприятия. Как говорил Смитсон, место — это «материальная, необработанная реальность, земля, о которой мы не знаем, находясь в комнате или студии» (Leavitt, 1996, p. 178), «можно даже сказать, что оно скрыто или потеряно, это карта, которая карта приведет тебя куда-то, но, когда ты там окажешься, ты не будешь на самом деле знать, где ты» (Bear & Sharp, 1996, p. 249). Исходя из

характеристик, которые Смитсон дает понятию места позднее, это далекий и не имеющий очерченных границ участок определенной местности, для зрителя это что-то недостижимое в своей сущности, хоть в действительности оно и существует (Smithson, 1996a, p. 152–153).

Не-место (non-site) — второе понятие, на котором Смитсон выстраивает свой метод, оно относится к пространству внутреннему. Так художник называет саму инсталляцию, находящуюся в зале галереи или музея. В ней собраны природные материалы с конкретного удаленного места. В отличие от него, не-место имеет четкую конструкцию и очерченные границы, и это всегда центр, тогда как место — «окраина или граница» (Bear & Sharp, 1996, p. 249), и этот центр наполнен определенным содержанием — природным материалом места.

В концептуальном плане понятие не-места можно объяснить как отсутствие места, нехватку его, быть может, даже его отрицание. Так его объясняет Р. Хоббс в книге «Robert Smithson: Sculpture» (Hobbs, 1981, p. 23). А Р. Краусс в своей статье «Постструктурализм и деконструкция» о не-месте пишет, как о том, что заменяет место: выступает «вместо» него самого и непосредственно участка выемки геологического материала (Краусс, 2015, с. 43).

Между этими противоположностями: между пространством внешним и внутренним, между местом и не-местом, Роберт Смитсон в рамках своих инсталляций выстраивает неразрывную связь — он заставляет их взаимодействовать. Это и есть то, что он называет «Диалектика места и не-места». Путем перемещения (ключевое здесь само действие) геологических материалов с определенного места в пространство художественной институции и помещения его в особый образом оформленную конструкцию и благодаря использованию карты и фотодокументации, он связывает два удаленных друг от друга пространства.

Каждая non-site инсталляция, как Смитсон пишет в 1968 году в своем первом тексте на этот сюжет «Предварительная теория не-мест» («A Provisional Theory of Non-sites») (Smithson, 1996b, p. 364), является «трехмерным логическим изображением», «трехмерной метафорой» (ibid.) не просто места реального пространства, а точнее даже его фрагмента, определенного участка. Таким обра-

зом «A Non-site, Line of Wreckage, Bayonne, New Jersey» (рис. IV) соответственно метафора области в городе Бейонн в Нью-Джерси, где Смитсон собрал камни для этой инсталляции, и которую он задокументировал на фотографиях. Другая наиболее часто упоминаемая инсталляция из этой серии «A Non-site, Franklin, New Jersey» (рис. V), созданная летом 1968 года, является метафорой минерального хранилища в небольшом городе Франклин. А изящная «Mono Lake Non-site» (рис. VI) отсылает зрителя к соленому озеру Моно



**Рис. IV.** Роберт Смитсон «A Non-site, Line of Wreckage, Bayonne, New Jersey» (1968)

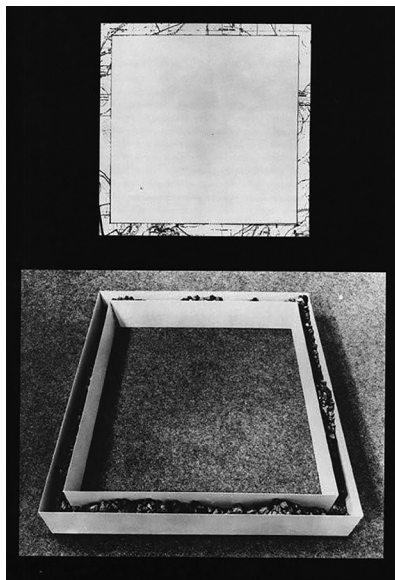
Не-места, будучи помещенными художником в экспозиционное пространство, изображают определенные места, являются их репрезентациями, объемными абстрактными изображениями.

Смитсон в этих инсталляциях также размышляет о реальном и абстрактном, о видимом и невидимом, о взаимоотношении этих противоположных друг другу понятий. Мы не можем увидеть то

реальное место, которое является прообразом инсталляции, но мы видим ее саму. Она хоть и является «абстрактным изображением», но все же для зрителя она более реальна, нежели то действительно существующее место. Потому что это материальный объект, который зритель может рассматривать, вокруг которого он может ходить, это осязаемый предмет, который можно перемещать.



**Рис. V.** Роберт Смитсон «A Non-site, Franklin, New Jersey» (1968)



**Рис. VI.** Роберт Смитсон «Mono Lake Non-site» (1968)

По первоначальной задумке художника у зрителя должно со- ставиться представление о месте, в котором он побывал. Смитсон таким образом в этих инсталляциях расширяет опыт зрительного восприятия: мы должны увидеть не просто конструкцию перед нами, а прочесть то, что стоит за ней, за ее границами. Художник рассчитывает не только на прямой контакт зрителя с его объектом. В большей степени он рассчитывает на нашу активную интеллектуальную деятельность. Однако можно предположить, что, включая фотографии и картографические описания в эти инсталляции,

Смитсон все же надеется, что зритель отправится в то самое место, проделает то же путешествие, что и он. Возможно, это часть его концепции. В сопроводительном тексте к первой инсталляции «A Non-site, Pine Barrens, New Jersey» Смитсон пишет: «Возможны поездки между не-местом и местом» (Tufnell, 2006, p. 36), только тогда это будет, как иронично он пишет в тексте «Предварительная теория не-мест»: «не-путешествие к месту не-места» («non-trip to a site from a Non-site») (Smithson, 1996b, p. 364).

В то же время, место и не-место, конструкцию и ее прообраз, вполне можно рассматривать как зеркальные отражения друг друга, и в этом смысле здесь Смитсон продельвает усложненный вариант своих ранних исследований зеркальных отражений в скульптуре.

Однако non-site инсталляция — это всегда больше, чем просто «отражение» или «репрезентация» места. В феврале 1969 года Смитсон говорит: «Я был, если можно так выразиться, заинтересован в диалоге между внутренним и внешним [...] и вместо того, чтобы помещать что-то на землю, я решил, что было бы интересно переносить ее в помещение» (Leavitt, 1996, p. 178). Таким образом здесь Роберт Смитсон создает непрерывный диалог между внешним и внутренним пространством, и это диалог мест, в некотором роде фрагментов реальности.

Эти не-места — осколки, фрагменты, как Смитсон сам их называет (Smithson, 1996c, p. 111), определенных мест, плотных пространств, из которых они вырваны художником и перенесены в другое пространство. Не-место — это то, что изъято из целого, и то, что в нем нуждается (ibid.). Но Смитсон переносит эти фрагменты мест не просто в другое пространство, а вообще в другой контекст. Он перемещает геологические материалы из ландшафта, который является для них естественным пространством, «естественным хранилищем» в зал галереи или музея и помещает их в специальные конструкции, которые становятся для них «эстетическим хранилищем», как пишет Р. Краусс (Краусс, 2015, с. 43). Более того, Смитсон делает эти инсталляции по образцу экспонатов из Музея естественной истории в Нью-Йорке. Он помещает в выставочное пространство музея современного искусства то, что для него не предназначено, что-то чужеродное для него. Он нарушает его чистоту, и вместе с этим он это чужеродное — природу, эстетизирует (там же).

Р. Краусс также пишет о том, что эти инсталляции отсылают к «особого рода естественной истории» (там же) и процессу энтропии, о котором Смитсон очень много размышляет в своем творчестве. Здесь это прочитывается, как выемка геологических материалов из залежей, которая неизбежно ведет к исчерпанию природных ресурсов. «Такой естественной истории нет места в контексте художественного дискурса, призванного рассказывать совсем другую историю — историю формы, красоты, самодостаточности. Часть стратегии Смитсона, — пишет Р. Краусс, — сводилась как раз к тому, чтобы внести в этот контекст другую, чуждую форму репрезентации, взятую им из музея естественной истории, где камни, ящики, карты суть вовсе не причудливые эстетизированные абстракции, а основы совершенно особой системы знания — средства фиксации оформления и сохранения представлений о “реальном”» (там же).

Но самая большая ценность художественного метода Роберта Смитсона заключается в том, что, благодаря ему в non-site инсталляциях он выстраивает не просто метафорический диалог и связь пространств — он оригинально осмысляет ключевые для скульптуры категории движения и пространства.

### **Метод Роберта Смитсона в контексте искусства 1950–1970-х годов и лэнд-арта.**

В 20 веке изображение движения в скульптуре уже больше не является целью. В начале столетия художники получили возможность свободно перемещать в пространстве объект, не привязанный к конкретному месту в нем при помощи постамента, и постепенно во взаимодействие с объектом и пространством включается и зритель. История модернистской скульптуры — это история о постепенном освоении пространства, работы в нем и с ним.

Роберт Смитсон — один из множества художников, которые в 1950–1970-х годах исследовали пространство и работали с разного рода движением в нем. Условно можно выделить движение объекта, движение зрителя в пространстве объекта и движение художника как творческий акт. Если говорить конкретно про лэнд-арт, то все его представители работали в пространстве и непосредственно с ним. Свое искусство они создавали в бескрайнем пространстве

пустынь и заброшенных местностей, но каждый из этих художников использовал его по-своему.

Уолтер де Мария переживал пространство в процессе прохождения определенного пути в нем, и это всегда о физическом контакте с ним. Можно вспомнить знаменитую фотографию 1968 года, на которой художник запечатлен лежащим на земле в пространстве своего «Рисунка длиною в милю» (рис. VII).

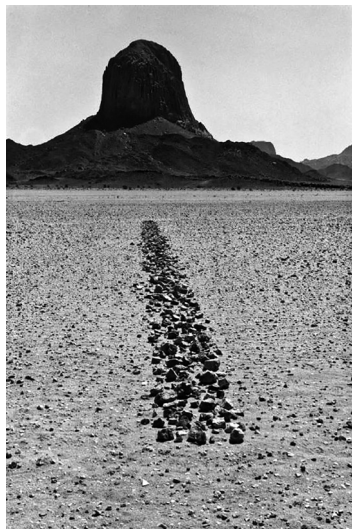
Ричард Лонг делал похожие вещи. Он проходил определенные маршруты и маркировал свой путь выложенными линиями, кругами из камней или же вытапывал линии и фотографировал их



**Рис. VII.** Уолтер де Мария «Рисунок длиною в милю» (1968)



**Рис. VIII.** Ричард Лонг  
«Протоптанная линия» (1967)



**Рис. IX.** Ричард Лонг  
«Линия в Сахаре» (1988)



**Рис. X.** Майкл Хейзер  
«Рассеивание № 8 из де-  
вяти Впадин Невады»  
(1968)



**Рис. XI.** Майкл Хейзер  
«Перемещенная масса № 1» (1969)



(рис. VIII, IX). Так художник фиксировал свой след в пространстве. Ричард Лонг, как и Смитсон, работает с определенными местами, географическими локациями, маршрутами, картами. Но он скорее исследует себя как человека и как художника в пространстве определенного места, тогда как Смитсону интересны различные места как особое художественное пространство, и в не меньшей степени он в них заинтересован с научной, археологической точки зрения.

Майкл Хейзер делал, как он сам их называет, «негативные пространства» («negative space») — углубления в почве. Он также переносил огромные каменные глыбы, погружал их в свои «негативные пространства» (рис. X, XI). Он не раз говорил, что ему необходимо это безграничное пространство пустынь для работы с массами и объемами.

А Роберт Смитсон работает не просто с пространством, объект его манипуляций — конкретные фрагменты этого пространства, точки на его маршруте по Нью-Джерси. Собирая геологический материал с определенных участков, фотографируя эти участки и их пространства и обозначая их точкой на карте, Смитсон переносит их в пространство музея современного искусства. Таким образом фотография, карта и природный материал выступают в роли своеобразных «переносчиков» фрагментов определенного пространства. Пространство внешнее, абстрактное для зрителя Смитсон перемещает в пространство внутреннее — в помещение и в специальную конструкцию в нем, и в таком зафиксированном, задокументированном виде оно предстает перед зрителем.

Зал галереи тоже здесь выполняет определенную роль, Смитсон включает его во взаимодействие пространств. Он становится емкостью, контейнером для инсталляции, которая в свою очередь сама такой же контейнер, наполненный материалом. Дословно он пишет: «Не-место — контейнер внутри другого контейнера — зала» («The Non-site is a container within another container — the room») (Smithson, 1996a, p. 153).

Non-site инсталляции Роберта Смитсона — это о движении именно фрагментов пространства. Смитсон таким образом открывает новые возможности в скульптуре — в этом и состоит для современного искусства ценность того, что он делает. Работая в рамках системы взаимодействия места и не-места, Смитсон в конечном

итоге расширяет границы художественной практики и существования произведения искусства. Он говорит о том, что художник может черпать вдохновение в совершенно неприглядных, как может сперва показаться, местах и объектах, и что искусство таким образом может и должно быть везде.

### **Эволюция концепции «Диалектика места и не-места в лэнд-арт объектах Роберта Смитсона.**

С какого-то момента в период с 1968 по 1970 год Роберта Смитсона начинает все больше и больше привлекать работа непосредственно в ландшафте, интересоваться созданием объекта в самой земле без задействования пространства галереи. Это вряд ли можно связать с желанием разрыва с художественными институциями. Как бы он ни был критически настроен, работа с залом галереи и его ограничениями была ему действительно интересна, и он много об этом говорил. Его привязанность к пространству помещения мы увидели на примере non-site инсталляций.

Скорее всего, изменение в подходе связано с личным поиском нового художественного пространства, а может, это плод влияния на Смитсона других художников. Например, Майкла Хейзера, который все время работал в Неваде, непосредственно с ее землей и ее материалами, и создавал там монументальные объекты. Он начал работать с ландшафтом и уходить в пустыни раньше Смитсона, и свой «Двойной негатив» создал годом раньше «Спиральной дамбы». Так что он более опытный в этом плане, и исключать его влияния на других художников, конечно, нельзя. Смитсон и Хейзер хорошо знали друг друга и видели, что каждый делает, когда-то они даже друг другу помогали, вместе давали интервью, и не раз Смитсон упоминает его в своих текстах. Вполне возможно, что Смитсон под его влиянием решил «полноценно» обратиться к земле.

Смитсон начинает задумываться о новом виде работы в ландшафте примерно в 1966 году. Тогда он некоторое время работал художником-консультантом в архитектурной фирме Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton, которая проектировала аэропорт Даллас/Форт-Уэрт в Техасе (Tsai, 2004, p. 24). Там он разрабатывал проекты, и некоторые из них были предполагаемыми лэнд-арт объектами. Так,

например, он пробовал помещать большие структуры на границах летного поля. Он рассчитывал, что пассажиры приземляющихся и улетающих самолетов будут наблюдать эти объекты. Он даже придумал название «авиационное искусство» («aerial art») и в 1969 году написал одноименное эссе (Smithson, 1996d, pp. 116–119).

По его замыслу в аэропорту можно разместить галерею, где была бы представлена визуальная информация об этих объектах: карты, фотографии, диаграммы, видеозаписи (ibid., pp. 116–117). Это в некотором роде отсылка к его будущим инсталляциям не-местам: в обоих случаях задействованы два пространства: внутреннее (галерея и зал аэропорта) и внешнее (место в Нью-Джерси и летное поле), и между ними выстраивается диалог, передача информации об объекте. Уже тогда Смитсон мыслит в системе взаимоотношения места и не-места.

Несмотря на то, что эти проекты не были реализованы, Смитсон тогда получил возможность иначе посмотреть на объект: учесть его размер, положение в пространстве, то, как его будут воспринимать зрители (Tufnell, 2006, p. 38). Тогда он, наверное, впервые задумывается о помещении объекта именно на «месте», об идее целостности земли/места и самого объекта, о полноценной сайт-специфичности, к которой он придет в 1970-е годы, уже в конце своего творческого пути.

Этот переход совершается примерно с 1968 по 1970 год, тогда Роберт Смитсон постепенно движется в сторону лэнд-арта в классическом понимании. Но самое главное — это то, что одновременно с этим он продолжает мыслить в рамках своего метода «Диалектика места и не-места», усложняя эту концепцию. Когда он создает свой первый полноценный лэнд-арт объект, мы видим, что в его основе лежит эта же концепция и усложненные идеи движения, перемещения и пространства.

К переходному этапу можно отнести серии инсталляций с зеркалами «Девять перемещений зеркал» (рис. XII) и «Зеркальный след в Итаке» 1969 года, (рис. XIII). Смитсон в этих инсталляциях работал с самим ландшафтом, размещал зеркала в нем, и это были временные объекты. Стоит сказать, что в лэнд-арте достаточно распространена практика создания объектов, которые будут существовать определенное время: либо этот объект разрушится сам

с течением времени, либо его уберет художник. Однако эти серии инсталляций Смитсона по большей части можно рассматривать именно как фотопроекты, потому что он фотографировал инсталляцию и сразу ее убирал, потом устанавливал в другом месте и снова фотографировал и так далее. В конце у него получалась серия снимков, иллюстрирующая перемещение зеркал в ландшафте и вместе с ними перемещение самого художника. Смитсон тогда исследовал зеркальные отражения и фиксировал их на снимках, ему было интересно именно запечатлеть на фотографиях в разных местах эти зеркала, посмотреть на то, как они будут взаимодействовать между собой и пространством.



Рис. XII. Роберт Смитсон «Девять перемещений зеркал» (1969)



**Рис. XIII.** Роберт Смитсон «Зеркальный след в Итаке» (1969)

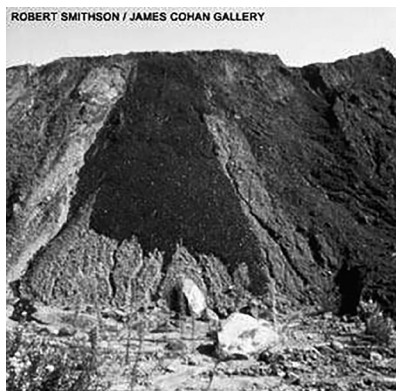
К этому же переходному этапу можно отнести две акции, также задокументированные на фотографиях: «Слив асфальта» (Рим, октябрь 1969) и «Слив клея» (Ванкувер, декабрь 1970) (рис. XIV, XV).

Первой в классическом понимании лэнд-арт работой Роберта Смитсона становится «Спиральная дамба» (рис. XVI), хотя практически все, что он делал до нее, так или иначе вписывается в его рамки. В широком смысле лэнд-арт как раз о таких объектах: таинственных, монументальных, труднодоступных, но в то же время предполагающих опыт соприкосновения с ними, физический контакт. Однако лэнд-арт разнообразный, и в этом плане пример Смитсона очень показателен.

Он начал возводить дамбу в апреле 1970 года на северном берегу Большого Соленого озера в штате Юта. Это монументальная скульптура в форме спирали, которая тянется от берега вглубь озера и постепенно закручивается. Ее длина составляет примерно 457



**Рис. XIV.** Роберт Смитсон  
«Слив асфальта» (1969)



**Рис. XV.** Роберт Смитсон  
«Слив клея» (1970)

метров, и сконструирована она из глыб камней, земли и соли. Для ее сооружения Смитсону потребовалась специальная техника (Tufnell, 2006, p. 41).



**Рис. XVI.** Роберт Смитсон «Спиральная дамба» (1970)

В своем тексте о создании «Спиральной дамбы» Смитсон пишет, что когда-то его очень заинтересовали соленые озера. Это увлечение

начинается с работы над упомянутой инсталляцией «Mono Lake Non-Site», потом он читал в книгах о соленых озерах в Боливии. Дело в том, что эти озера были наполнены бактериями, которые окрашивали поверхность воды в красный цвет, это и привлекло художника, стало для него определяющей художественной и символической ценностью. Он действительно хотел найти такое же место, чтобы там поработать. Поэтому, когда он узнал, что на Большом Соленом озере есть такие же бактерии, и что в определенном месте вода там действительно красная, он решил туда отправиться (Smithson, 1996a, pp. 143–144).

Вероятнее всего, ключевым моментом в истории создания «Спиральной дамбы» и во всем творчестве Роберта Смитсона стала его встреча с местом. Он пишет: «В конце концов, я позволил месту самому определить, что я воздвигну» (*ibid.*, p. 145). Именно так по словам художника и случилось — место и пространство подсказали ему форму объекта, сами им стали. Так Смитсон далее описывает встречу с тем местом: «Когда я взглянул на место, оно отразилось на горизонте, лишь означая неподвижный циклон, и в то же время казалось, что весь ландшафт дрожит в мерцающем свете. Дремлющее землетрясение разлилось в беспокойную неподвижность, в ощущение движения без движения. Это место было круговоротом, который заключал себя в необъятную закругленность. Из этого вращающегося по спирали пространства и появилась возможность «Спиральной дамбы». Никакие идеи, концепты, системы, структуры, абстракции не могли бы объединиться в действительности этой очевидности» (*ibid.*, p. 146).

Действительно, когда художник впервые оказался в том месте, и когда произошел его физический контакт с пространством будущей Спиральной дамбы, он испытал глубокое эмоциональное потрясение, такой вывод можно сделать по тому, как он сам об этом пишет. Большое Соленое озеро становится новым источником для искусства Смитсона и одновременно его новым объектом.

Однако «Спиральная дамба» — это больше, чем сама по себе скульптура и образ спирали, по словам художника составленной из кристаллов такой же формы, «умноженных в триллионы раз» (*ibid.*, p. 147). Это большой проект, центральным элементом которого является сайт-специфический объект, полностью погруженный

в ландшафт и выросший из него. Также Смитсон снял 32-минутный фильм, в котором он задокументировал процесс создания «Спиральной дамбы» и дал комментарии (рис. XVII). Скульптура и фильм были заказаны и профинансированы его покровительницей Вирджинией Дван и Дугласом Кристмас из Ace Gallery (Tufnell, 2006, p. 41).



Рис. XVII. Роберт Смитсон «The Spiral Jetty» (1970), кадры из фильма

В 1972 году Смитсон пишет текст «The Spiral Jetty» (Smithson, 1996a, pp. 143–154), в котором он подробнейшим образом описывает предысторию и процесс создания объекта, дает ему объяснение, рассказывает о фильме. Также широко известна серия фотографий итальянского фотографа Джанфранко Горгони (рис. XVIII).

Если вернуться к концепции Смитсона «Диалектика места и не-места», которую он впервые реализует в non-site инсталляциях, то объект, фильм, текст и фотографии вполне можно рассматривать как ее элементы. Таким образом в создании «Спиральной дамбы» Смитсон отталкивается от своего художественного метода. Он остается для него определяющим, но уже не лежит на поверхности — Смитсон изменяет его, выводит на более сложный уровень.





**Рис. XVIII.** Роберт Смитсон «Спиральная дамба», фотография Дмианфранко Горгони

Место в этом случае — полностью погруженный в ландшафт объект. Не-место — это фотографии, видео документация дамбы и текст художника. Можно даже предположить, что Смитсон здесь делает несколько уровней «не-мест».

Ему заказали снять фильм про дамбу, чтобы показать его зрителям в галерее, для этого же делались и фотографии. «Спиральная дамба» очень долго была недоступна для зрителей, до нее было очень сложно добраться. Более того, на протяжении долгого времени она была затоплена и недоступна в принципе, иногда она и сейчас оказывается под водой — и это важная часть ее истории.

Таким образом фотографии, фильм и текст Смитсона, как и non-site инсталляции, являются, с одной стороны, репрезентациями, изображениями реального места — «Спиральной дамбы». Благодаря им у зрителя 1970-х годов должно было сложиться представление о ней.

С другой стороны, Смитсон здесь особым образом работает с движением пространства и его конкретного места.

Пространство своей «Спиральной дамбы» он переносит в зал галереи с помощью фильма. Сегодня с помощью текста и фотографий оно оказывается и перед нами. Роберт Смитсон изначально делает так, что этот объект для нас недоступен, он прячет свою дамбу, уносит ее очень и очень далеко. А для зрителя оставляет только видеозаписи, впоследствии многочисленные фотографии и свой текст.

Идея движения в «Спиральной дамбе» прочитывается еще и как путь, который ты должен проследовать по ней от ее начала до центра, и это будет путь в никуда — в не-место.

Заключение. Роберт Смитсон — один из самых сложных, самобытных и интересных художников 20 века несмотря на то, что он успел создать не так много. Он трагически погиб в возрасте 35 лет в авиакатастрофе во время осмотра места для создания своего последнего объекта. Значительная часть его проектов — рисунки и чертежи, с которыми он в последние годы своей жизни ездил по многочисленным фирмам и горнодобывающим компаниям, предлагая им использовать землю для искусства, создавать лэнд-арт объекты, но получая отказы.

Нужно понимать, что Смитсон — один из многочисленных художников, которые на рубеже 1960–1970-х годов, как пишет Р. Краусс, почувствовали «возможность мыслить понятиями расширенного поля» (Краусс, 2003, с. 284), реализовывать совершенно иные художественные практики, осваивать сферы новых возможностей, создавать новые категории в искусстве. Все, что он делал — часть этого большого процесса, и, работая над рассмотренными non-site инсталляциями, Смитсон в каком-то смысле как раз придумывает новую категорию в искусстве. Он создал новое, свое, и это чрезвычайно ценно. В этих инсталляциях с помощью своего художественного метода он открыл новые возможности в скульптуре и особым образом осмыслил ряд художественных задач, тем самым он внес вклад в развитие современного искусства. Смитсон также оставил теоретические и философские тексты о своем искусстве и искусстве его современников, основываясь на которых, мы имеем возможность изучать его творчество и говорить о нем в более широком контексте.

**СПИСОК ИСТОЧНИКОВ:**

1. Краусс, Р. (2015). Постструктурализм и деконструкция. В кн. А. Фоменко, А. Шестаков (Ред.), Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, пост-модернизм, 40–48. М.: Ад Маргинем Пресс.
2. Краусс, Р. (2003). Скульптура в расширенном поле. В кн. В. Мизиано (Ред.), Подлинность авангарда и другие модернистские мифы, 272–288. М.: Художественный журнал.
3. Bear, L. & Sharp, W. (1996). Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson. In J. Flam (Ed.). Robert Smithson: The Collected Writings, 242–253. University of California Press.
4. Hobbs, R. (1981). Robert Smithson: Sculpture. New York: Cornell University Press.
5. Leavitt, T. (1996). Earth. In J. Flam (Ed.). Robert Smithson: The Collected Writings, 177–188. University of California Press.
6. Reynolds, A. (2003). Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts London, England.
7. Smithson, R. (1996a). The Spiral Jetty. In J. Flam (Ed.). Robert Smithson: The Collected Writings, 143–154. University of California Press.
8. Smithson, R. (1996b) A Provisional Theory of Non-sites. In J. Flam (Ed.). Robert Smithson: The Collected Writings, 364. University of California Press.
9. Smithson, R. (1996c). A Sedimentation of the Mind: Earth Projects. In J. Flam (Ed.). Robert Smithson: The Collected Writings, 100–114. University of California Press.
10. Smithson, R. (1996d). Aerial Art. In J. Flam (Ed.). Robert Smithson: The Collected Writings, 116–119. University of California Press.
11. Tsai, E. (2004). Plotting a line from Passaic, New Jersey, to Amarillo, Texas. In E. Tsai (Ed.). Robert Smithson, 10–32. University of California Press.
12. Tufnell, B. (2006). Land Art. London: Tate Publishing.

*Maria Romanovna Gembel*  
Saint Petersburg State University

## **Conception of movement and space in the art of Robert Smithson. From non-site installations to earthworks**

**Abstract:** The text is dedicated to the art of American land artists Robert Smithson (1938–1973), more specifically to his non-site installations of 1968–1969. In them Smithson practically realized his artistic method «Dialectic of Site and Non-site».

As the author supposes, thanks to this method Smithson conceived the categories of movement and space in sculpture in an original way. The author also considers that this method remained crucial for Smithson in his further works, in particular, in «The Spiral Jetty» (1970). Thus, another goal of this study is to see how the method becomes more complex when Smithson comes to work completely in the landscape.

By analyzing non-site installations and appealing to Smithson's texts, the author examines the specificity of his artistic method and the concepts of movement and space.

Then the author reviews Smithson's approach in the context of the art of the 1950–1970s and compares it with practices of other land artists in terms of their work with site, space and movement, this way the author reveals the originality of Smithson's approach in comprehension of these categories.

In the final part of the study the author observes Smithson's movement towards a fully realized site-specificity. However, at the same time, Smithson continues to think within the framework of his method "Dialectic of Site and Non-site", making it more complex. To prove this assumption, the author suggests to consider «The Spiral Jetty» as a complex project in terms of the elements of this method and the concepts of movement and space.

**Keywords:** Land-art, conceptual art, sculpture, American art in the 1960s

*Непша Виктор Сергеевич*

Санкт-Петербургский государственный университет  
vnepsha@inbox.ru

*Научный руководитель: Фоменко Андрей Николаевич,*  
профессор кафедры междисциплинарных исследований и практик в области  
искусств, доктор искусствоведения, СПбГУ

## **Категория времени и ее функционирование в кинематографическом мире Аки Каурисмяки**

**Аннотация:** Аки Каурисмяки — режиссер со сложившейся репутацией. Несмотря на то, что его творчеству посвящен не один десяток исследований, большая часть из них акцентирует свое внимание на одних и тех же темах: финская национальная идентичность автора (+доскональное изучение биографии), его специфический юмор, политические взгляды и минималистичная манера съемки. Работы, детально анализирующие сущность и элементы уникального кинематографического мира, созданного режиссером, редки и являются скорее исключением из правил.

Цель данной статьи — с помощью метода анализа фильми-ческого материала попытаться определить, как в кинематографическом мире Каурисмяки проявляет себя и по каким принципам функционирует одна из фундаментальных составляющих — категория времени. Исследование представляется нам актуальным, поскольку предполагает попытку нового взгляда на творчество режиссера с мировым именем.

В ходе работы были сделаны следующие выводы:

- Каурисмяки создает в своем кинематографическом мире альтернативную временную реальность, умело используя ностальгию, архаизмы или литературные первоисточники с одной стороны и актуальную повестку дня с другой;
- Напрямую с категорией времени и специфическим внутренним таймлайном фильмов Каурисмяки связано понятие скорости. Почти все составляющие кинематографического мира режиссера, от людей до техники, делятся на «ускоренных» и «заторможенных»;
- Кроме того, понятие скорости — точка опоры в мире Каурисмяки с запутанным таймлайном.

- Упорное повторение приемов, лейтмотивов, предметов, актеров и(или) персонажей — неотъемлемая часть вселенной Кауриσμαки;
- Собаки — истинные обитатели кинематографических пространств Кауриσμαки, неподвластные времени и скорости.

**Ключевые слова:** Кинематограф, визуальные искусства, Аки Кауриσμαки, категория времени, кинематографический мир

Прежде чем говорить о категории времени, следует обозначить, что подразумевается под кинематографическим миром режиссера. В данном случае речь пойдет об Аки Кауриσμαки — финском авторе с более чем 40-летней карьерой и устоявшейся репутацией. За это время он снял 18 полнометражных фильмов, телефильм, совместную работу, а также несколько короткометражных картин. При всей обширности материала, исследователи и критики, тем или иным образом соприкасавшиеся с творчеством режиссера, отмечали устойчивые особенности и мотивы, повторяющиеся из фильма в фильм:

- использование постоянных актеров: вообще, постоянство — главный принцип, которым Аки Кауриσμαки руководствуется, набирая персонал для будущего фильма. Из 19 картин финского режиссера Кати Оутинен сыграла в 11, Матти Пеллонпяя — в 10, Сакари Куосманен — в 8, Кари Вянянен — в 7;
- единство визуального стиля (предпочтение сине-голубого и красного цветов, статичная камера), «рубленный» монтаж;
- интертекстуальность: в анализе творчества режиссера не обходится без упоминания имен легенд мирового кинематографа, которым он наследует. Отчасти эта генеалогия выстраивается им самим в откровенном предпочтении, например, Луиса Бунюэля, Ясудзиро Одзу или Робера Брессона современникам и более молодым авторам (Cardullo, 2008). Цитирование или оммажи разных уровней можно найти в каждом фильме Кауриσμαки: от тщательного воспроизведения сцены из брессоновской «Мушкетт» (1967) в «Девушке со спичечной фабрики»

- (1990) до сюжетов из картин Эдварда Хоппера во «Вдаль уплывают облака» (1996);
- музыка: в каждом фильме Каурисмяки обязательно присутствует множество музыкальных композиций, записанных преимущественно финскими исполнителями (например, в стиле танго). В итоге Каурисмяки, действуя почти по методу старьевщика, собирает и компилирует музыку самых разных направлений: помимо танго, зритель может услышать добитловский рок-н-ролл The Renegades, блюз или симфония (Nestingén, 2016);
  - политические взгляды Каурисмяки, его сочувствие представителям рабочего класса и угнетенным, нелюбовь к корпорациям и государственным структурам (Nestingén, 2013). На сочувствии и специфическом идеализме также базируется определение Каурисмяки «романтика» — или даже «последнего из романтиков» от кино (Плахов, Плахова, 2006);

Подобные особенности (а также ряд категорий, о которых будет рассказано ниже), объединяющие картины Каурисмяки выбиваются за узкие рамки жанрово-стилевых категорий, качественно и количественно перерастают их.

Можно сказать, что ряд авторов, действуя в совершенно разных стратегиях, не всегда осознанно, с течением времени создает то, что можно назвать кинематографическим миром. Такие миры в первую очередь отличаются специфической темпоральностью, местом действия и собственными правилами функционирования. Аки Каурисмяки в данном случае — один из подобных авторов. Его ситуация представляется особо интересной, поскольку все его фильмы, пусть и в разной степени, вместе формируют вневременное пространство с причудливой музыкой, маргинальными локациями, регулярными осознанными самоповторами и узнаваемыми персонажами. В таком необычном пространстве категория времени представляется основополагающей.

Установить точное время действия в фильмах Каурисмяки всегда сложно. Режиссер насыщает кадр приметами самых разных эпох. Причем неудачной стратегией будет соотносить время в пространстве фильма и год съемок. Намеки на актуальность раз-

веваются постоянным присутствием целого набора элементов, так или иначе отсылающих к ретростилистике: устаревших музыкальных проигрывателей и домашнего радио (от «Преступления и наказания» (1983) до «Гавра» (2011)), вышедших из производства автомобилей (так, главный герой фильма «Ариэль» (1988) водит кадиллак с открытым верхом, мало уместный в Финляндии) (Von Bagh, 2006), старомодного декора ресторанов (картонные березки на сцене в «Вдаль уплывают облака» (1996)), чудаковатой музыки в исполнении забытых коллективов и исполнителей и т.д.

Странный эффект при этом создается во многом из-за того, что фильмы финского режиссера не являются строго историческими. Чаще всего персонажи обитают в причудливой стране, сочетающей все стереотипные негативные последствия победившего общества глобализации и капитализма: безработица, рост преступности, безжалостно-равнодушное отношение к исторической памяти и уходящей эпохе. Последняя, через предметы и музыку, неизменно продолжает присутствовать в каждом новом фильме Каурисмяки, не желая никуда уходить.

Ретровещи, помещенные в чужеродную среду, создают ироничный контраст — как вышеупомянутые березки, кадиллак без крыши на дорогах заснеженной Лапландии или музыкальный автомат в неподходящем месте («Человек без прошлого», 2002). Несмотря на то, что они, казалось бы, вечно проигрывают, уступая место атрибутам новой эпохи, они при этом никогда не проигрывают до конца — и в следующем фильме неравная борьба начинается заново. Более того, не имея возможности победить, они лишают место действия четких хронологических ориентиров. В результате, как кажется, образуется временной лимб, состоящий из союза противоположных таймлайнов, не только зацикленный сам на себе, но и навязчиво повторяемый режиссером на протяжении всей карьеры с разной степенью интенсивности. О том, что такая стратегия является осознанной, говорит и сам Каурисмяки в интервью, подтверждая, например, посвящение «памяти финской реальности» в фильме «Ариэль» (Von Bagh, 2006).

Мотивацию подобной ориентированности на ностальгическое чаще всего объясняют вышеупомянутыми взглядами режиссера, известного критикой современной системы общественного устрой-



ства Финляндии, нового Голливуда и политики США: «С начала 60-х годов под влиянием строительных магнатов глупые политики и экономисты почти полностью разрушили ту Финляндию, к которой я успел привязаться <...> разрушили архитектуру ее городов и деревень. Страна была превращена в опытный полигон глобализации» (Von Bagh, 2006).

Тем не менее, вопрос о принципах функционирования ностальгии в фильмах Каурисмяки и основных задачах, которые она выполняет, остается проблемой для исследователей. Так, Э. Нестинген, суммируя точки зрения других ученых, выделяет несколько вариантов: ностальгия архивиста (*archivist nostalgia*), анахроническая ностальгия, этическая ностальгия и повседневная ностальгия (*everyday nostalgia*) (Nestingен, 2013).

В случае ностальгии архивиста Каурисмяки предстает как человек, с отчаянием наблюдающий за исчезновением ценных для него примет времени и по возможности пытающийся их удержать с помощью создания альтернативного культурного пространства своих фильмов. То есть, все устаревшие предметы других эпох, как, например, упоминавшийся ранее кадиллак в Лапландии из «Ариэля», исторически исчезая, сохраняются в картинах Каурисмяки.

При анахронической ностальгии само построение мизансцены и использование технических средств разъединяют прошлое и настоящее. Разрозненность временных измерений должна наводить на сомнения по поводу исторических повествований о триумфе и прогрессе, которые упоминаются при разговоре о модернизации и глобализации Финляндии в промежуток между 1940-ми и 2000-ми годами. Искажение таймлайна создает нужную дистанцию для разговора об отношениях между прошлым и настоящим. В пример приводится новостная хроника, которую можно увидеть по телевизору в фильме «Вдаль улетают облака»: несмотря на то, что тайфун «Анжелла» и казнь Кена Саро-Вивы на самом деле произошли в разное время, они показываются в одной подборке новостей.

Другой вариант этой ностальгии связан с акцентированием внимания на изолированности героев: одинокие поездки Никандера на мусоровозе, приготовление завтрака в одиночестве («Тени в раю»), безрадостное существование Анри Буланже вдали от родины («Я нанял убийцу», 1990), неудачи в личной жизни Ирис

(«Девушка со спичечной фабрики»); отделенность демонстрируется даже кадрированием («обрезание» головы отца Ирис в сцене визита в госпитале). В таком случае герои, придерживающиеся принципа одиночек, выпадают из времени, отделяют свое существование от остального мира. По мнению Э. Нестингена, данный случай является ностальгией, поскольку связывает изолированных героев Каурисмяки с аналогичными в традиции межвоенного и послевоенного кино: от Жана в «Набережной туманов» (1938) до Роя Эрла («Высокая Сьерра», 1941) и Мишеля Пуаккара («На последнем дыхании», 1960).

В качестве примера этической ностальгии исследователь вспоминает известную реплику Каурисмяки о камере И. Бергмана и связывает ее, с одной стороны, с линией «мастер-ученик» и камерой как носителем этоса ремесла и, с другой, с тоской по доцифровой эре кинопроизводства.

Наконец, повседневную ностальгию можно описать как постоянство в совершении странных и, казалось бы, необъяснимых поступков, являющихся следствием необходимости адаптации к новым практикам и невозможности вернуться к старым. Примером служит главный герой картины «Ариэль» Таисто, житель провинции, который пытается обустроиться в городе. Его действия могут показаться непонятными или нелепыми (например, поездка в кабриолете с открытой крышей на морозе или изготовление обручального кольца из подручных материалов на тюремном станке). Они обусловлены прошлым, которое уже не вернуть и которое останется загадкой для зрителя — и в то же время, в силу привычки, это прошлое продолжает напоминать о себе в настоящем. Но актуальное положение дел, сталкиваясь с данными странными действиями, обесмысливает их, превращает героя в неудачника — типичного для фильмов Каурисмяки. Нестинген развивает эту мысль применительно к творчеству режиссера в целом: именно из-за невозможности вернуться в прошлое и неспособности адаптироваться к настоящему Каурисмяки и снимает такие картины.

Нетрудно привести аргументы против каждой из категорий. Версия с архивариусом должна превратить режиссера в дотошного коллекционера, практически фольклориста, тогда как на деле он берет в фильм не каталог за определенный год, а скорее набор

разнородных вещей, не столько относящихся к одному хронологическому периоду, сколько наделенных некой общей, «абстрактной» ретроспективной аурой.

Определение анахронической ностальгии в первом случае ограничивается политическими взглядами режиссера (кроме того, не очень убедительно обосновано, почему разрыв между прошлым и настоящим обязательно означает критику истории модернизации Финляндии) и опирается на не самый репрезентативный пример. Во втором — слабо помогает понять принципы собственного функционирования, размывая границу между творчеством Каурисмяки и любым из множества представителей межвоенного и послевоенного авторского кино (сама по себе расплывчатая категория).

Этическая ностальгия концентрируется скорее на догаках о личности режиссера, который известен тем, что за свою карьеру дал множество противоречащих друг другу интервью. Ежедневная ностальгия зацикливается на теме адаптации и проблематизирует поведение, кажущееся отклоняющимся от нормы по довольно размытым критериям. Из определения ежедневной ностальгии, если говорить о творчестве режиссера, будет следовать, что именно своей декларативной неспособностью адаптироваться к новым реалиям он завоевал известность и профессиональные награды и, таким образом, адаптировался к новым реалиям, продолжая настаивать на обратном.

В том числе поэтому Нестинген приходит к очевидному выводу: лишь рассмотрение всех категорий в совокупности даст положительный результат. Но, возможно, именно наличие изъянов в каждой из версий, как и сомнительная попытка классифицировать ностальгию в принципе, могут послужить ключом к пониманию функционирования времени в целом и ностальгии в частности в картинах Каурисмяки.

Режиссер, действуя скорее интуитивно, смешал в фильмах не столько временные линии, сколько множество отдельных элементов, привносящих с собой порой совершенно размытые маркеры — отдаленно такой метод можно сравнить с манерой пуантилизма. К каким конкретно годам может отсылать угольный утюг или домашнее радио, особенно если к ним добавить музыкальный автомат и поместить все это в относительно современное урбанистическое пространство?

Время кинематографического мира Каурисмяки создает путанную полифонию не только отдельных целенаправленно помещенных туда элементов, но и потенциальных толкований. Однако именно благодаря размытости точки опоры (неопределенные приметы современности, фрагментарные следы ностальгии) ни одно из них не может сработать в полную силу, начиная от версии о лимбе между СССР и Западом и заканчивая оммажем Бергману (Peden, 2012). Точно так же, как на одно интервью режиссера может найтись другое, ему целиком противоречащее.

Стоит отметить, что отдельные исследователи обращают внимание на длительность, с которой протекает время в фильмах Каурисмяки. Например, Я. Валкова считает, что прошлое в картинах финского режиссера представляет собой осознаваемую зрителем продолжительность, которая интервально перемежается с настоящим, проживаемым зрителем. На это можно возразить, что из-за неоднородности и смешанности элементов, задающих временное измерение в фильмах Каурисмяки, выделение зрителем четких «интервалов» настоящего и прошлого представляется проблематичным. Например, сцена, в которой главный герой «Ариэля» подвозит на своем ретро-кадиллаке целую толпу безработных товарищей, с одной стороны, содержит очередную ностальгическую примету, с другой — предположительно отсылает к актуальным финским реалиям 80-х годов. В результате временное поупури создает сюрреальное ощущение, в полной мере не совпадающее ни с настоящим, ни с прошлым.

В целом, на специфичность функционирования категории времени в картинах Каурисмяки так или иначе работают практически все постоянные составляющие его фильмов, в том числе интертекстуальность, музыка, пространство.

Так, в случае с многочисленными отсылками и оммажами финского режиссера разговор о времени важен, поскольку интертекстуальность — это еще один способ запутать попытки определить временную эпоху его картин. Фильм «Гавр» (2011), с одной стороны содержит устаревшие предметы, с другой — якобы разворачивается в современности (но привести убедительные доказательства и привязать «современность» к конкретному хронологическому промежутку сложно). При этом «Гавр» содержит многочисленные

отсылки к французским режиссерам, от представителей поэтического реализма до Жака Тати — манере чудаковатых героев последнего подражает исполнитель главной роли Андре Вильм.

Несмотря на определенный консерватизм в кинематографических предпочтениях режиссера, хронологический охват эпохи, в которой жили любимые им авторы, крайне велик — более полувека, если начинать от Д. У. Гриффита и заканчивать 60-ми годами (и игнорировать немногих современных режиссеров, которым финский автор симпатизирует). Поэтому интертекстуальность в данных фильмах работает как множество системообразующих точек, еще сильнее размывающих общее представление о времени из-за полифонии самых разных упоминаний: от пионеров кинематографа до представителей классической эпохи Голливуда или французской «новой волны». Вдобавок, призывая себе в помощь режиссеров прошлого, Каурисмяки накладывает на и без того спутанный таймлайн функционирующую нелинейно историю кино.

Отдельно стоит упомянуть важность для Каурисмяки ряда финских картин. Несмотря на непростое отношение режиссера к теме финской национальной идентичности, он признает влияние, оказанное на него такими финскими режиссерами, как Теуво Тулио и Нюрки Тапиоваара (Cardullo, 2008). При этом, если верить словам самого Каурисмяки, скептически относящегося к истории финского кино в целом, большинство старых фильмов примечательны для него реализацией тех же целей, которые многие исследователи приписывают ему самому и которые связаны с фиксацией уходящих в прошлое примет времени, от городских пейзажей и начальных этапов урбанизации страны до преобразования классовой системы (Von Bagh, 2006).

Если обратиться к музыкальной составляющей, темпоральность кинопространства Каурисмяки осложняет подход старьевщика в подборе композиций. Относительными представителями актуальности здесь являются финские рок-группы, по контрасту с которыми за ретро-эпоху отвечает финское танго разных лет, преимущественно начиная с 1950-х годов и до современности. Появление классической музыки еще сильнее размывает представление о времени. Вдобавок, по прошествии времени, необычные финские рок-группы также начинают восприниматься как реликты

прошлой эпохи; уже невозможно понять, что в Акиландии (как иногда называют пространство фильмов Каурисмяки) состоялось раньше: исполнение «Rich Little Bich» группой Melrose или шлягеры 50-х годов от Анникки Тяhti.

Исполнители в жанре танго (как Рейо Тапале в «Девушке со спичечной фабрики»), одетые в классическом стиле эстрадных исполнителей 60–70-х годов, с дешевыми микрофонами, создают эффект путешествия во времени в третью четверть XX века, усиливаемый нейтральным, почти документальным стилем съемки этих сцен. Исполнение с такой временной дистанции, в контексте, не дающем музыкантам хронологической оценки (неизвестно, насколько они актуальны или устарели для пространства, в котором разворачивается действие) усиливает пронзительность выступления, заставляя зрителя проникнуться этим странным вневременным перформансом.

Пространство в кинематографическом мире Каурисмяки — не менее проблемное измерение, чем время. Тщательно готовясь к съемкам, финский режиссер пытается разыскать и зафиксировать архитектурные памятники уходящих эпох самого разного толка: от пабов до киноархивов, от улиц на задворках до дешевых кафе, от парков до ресторанов. Практически каждый фильм Каурисмяки в определенный момент будет разворачиваться на окраинах, в портовых зонах, в захудалом баре или анахроничном ресторане — наиболее типичных, раз за разом всплывающих местах обитания его персонажей.

Точно так же, как время, место действия фильмов Каурисмяки порождает дискуссии относительно «реальности» города, в котором оно разворачивается. Исследователь П. Кяпя, например, считает Хельсинки Каурисмяки импрессионистским снимком «настоящего» города, в то время как С. Тани расценивает получившееся пространство, эстетически трансформирующее город, как, в первую очередь, воображаемое прошлое (Peden, 2012). Можно заметить, что в данном случае ученые обсуждают лишь два возможных варианта, каждый из которых в значительной степени связан с линейным временем «реальности» (воображаемое прошлое все же остается при этом прошлым).

Оценивая принцип функционирования привычных пространств Каурисмяки, Кяпя находит параллели с гетеротопиями

Мишеля Фуко (Каара, 2006). Но если гетеротопии Фуко представляют собой конкретные пространства внутри общества — кладбища, музеи, библиотеки, тюрьмы, — гетеротопии Каурисмяки, по словам исследователя принимают самые разные формы. С одной стороны, подобными местами могут оказаться любимые режиссером окраины, задворки и гавани, с другой — места, ранее бывшие в центре национального дискурса, а в фильмах Каурисмяки представляющие как ироничные подрывные версии самих себя.

Трудно сказать, насколько здесь уместен термин «гетеротопия». Из-за размытости и неопределенности этого понятия у Фуко, само его обсуждение становится проблематичным. Но важно отметить, что характеристика пространств Каурисмяки как гетеротопий производится с точки зрения «реального» мира, где подобные бары и задворки действительно были бы пограничными местами, в которых протекает «другая» жизнь. Между тем во вселенной финского режиссера подобные места — привычная и практически безальтернативная среда обитания. Переход из одного места в другое (из бара на задворки, из задворок в ночлежку) никак не меняет режим существования героев-неудачников — например, нападение с по боями будет таким же рутинным событием, как выпитая рюмка в баре («Ариэль», «Человек без прошлого», «Огни городской окраины» (2006)).

В Акиландии скорее можно говорить о нескольких больших гетеротопических ландшафтах: Провинции, Городе и Внешнем пространстве. Из провинции приезжают наивные герои, непривычные к городской жизни («Ариэль»), или уезжают туда на время, в попытке бегства от угнетающей урбанистической повседневности («Преступление и наказание», «Тени в раю»). Город — все вышеперечисленные маргинализированные с точки зрения современности места, а также заводы, портовые погрузчики, краны, образами которых режиссер любит открывать свои картины. Квинтэссенция этого приема — 70-минутный фильм «Девушка со спичечной фабрики», в котором первое слово произносится через 13 минут после его начала. Урбанистическое пространство, помимо прочего, служит ответом финскому кино с его пристрастием к природе и пасторальным видам. «Внешнее пространство» фильмов Каурисмяки как таковое никогда не представлено; это та неизвестность, в ко-

тору Каурисмяки отправляет своих героев с надеждой на лучшее (Мексика в «Ариэле», Эстония в «Береги свою косынку, Татьяна»).

Несколько другой подход предлагает Лоуренс Д. Смит, рассматривающий объекты кинематографического мира Каурисмяки как реди-мейды, рождающиеся вследствие их кинематографического переноса в непривычные для зрителя места и темпоральные состояния, как это происходит с музыкальным автоматом на улице или кабриолетом в Лапландии (Smith, 2012). При этом исследователь распространяет понятие реди-мейда не только на устаревшие предметы вроде музыкального автомата или радио, но и на принцип подбора актеров, играющих одни и те же роли или предпочтение музыки 1960–1970 годов в фильмах, на первый взгляд изображающих современность.

Такая версия не лишена остроумия, но дело в том, что проблематичным представляется как раз место, в которое помещаются эти объекты. Сложно определить границы того, что Лоуренс Д. Смит считает реди-мейдами у Каурисмяки: в качестве примеров исследователь называет теле- и радиозаписи, диалоги из других фильмов, ретромузыку, канистры, бродячих собак, использование режиссером старой камеры Бергмана (Smith, 2012). Концепция реди-мейда в данном случае подразумевает, что объект, помещенный в новый непривычный контекст, начинает функционировать иначе. Однако определить ту часть мира Каурисмяки, которая образует среду для реди-мейда, представляется непосильной задачей. Учитывая неопределенность временного измерения картин финского режиссера, объекты, якобы представляющие актуальность и не кажущиеся устаревшими или странными, являются аналогичными реди-мейдами: при категориальной расплывчатости задворки, где стоит музыкальный автомат, можно считать таким же реди-мейдом, как сам музыкальный автомат. Мир Каурисмяки не является нормативным пространством, которое дополняется объектами, функционирующими иначе, скорее он весь состоит из таких объектов.

Попытки привязать места Каурисмяки только к прошлому или только к настоящему упускают то, что находится между. Многие из точек, нанесенных на карту фильмов финского режиссера, уже не существуют в реальности. Будучи формально артефактами прошлого, в картинах они воспринимаются как часть актуальной реальности, как, например, снесенный ныне дом Ирис из «Девушки



со спичечной фабрики» на улице Техтаанкату. Подобные случаи кажутся подтверждением особого статуса Акиландии, отсутствия ее четкой привязанности к времени и месту. Старые невзрачные здания и небольшие бары, исчезнувшие с карты города, чаще всего недостаточно репрезентативны для того, чтобы воспринимать их как характерные приметы прошлого, и уже не существуют в настоящем. Поэтому самозацикленный мир Каурисмяки, в котором время никогда не уйдет достаточно далеко в прошлое, где таких заведений еще не существует, и недостаточно далеко в будущее, где такие заведения сносятся, — их последняя и главная среда обитания.

Важной опорой в запутанном темпоральном измерении Каурисмяки представляется скорость. Если мир Каурисмяки и может делиться на противоборствующие лагеря, то не по хронологическому (из-за размытости границ), а по скоростному принципу — на «заторможенных» и «ускоренных». Обычный протагонист подобного мира — явный «заторможенный». Это флегматичный социально отчужденный персонаж, страдающий от жизненных неурядиц и, скорее всего, похмелья; его неторопливая и лаконичная речь размечена многочисленными паузами, а отсутствие «пробивных» способностей ставит такого героя на грань нищеты. Все выпадающие на них невзгоды и редчайшие удачи, герой или героиня переносят примерно одинаково, не успевая до конца реагировать на них, поскольку сами они будто пребывают в другом временном измерении.

Этим персонажам под стать «заторможенная» техника, все те ранее перечисляемые объекты, не принадлежащие современности: ретроавтомобили, музыкальные автоматы, телефоны и утюги старого образца. Подобное оборудование исполнено неторопливости и/или ауры иной эпохи, оно не вписывается в современность, но настойчиво появляется снова и снова, переходя из одного фильма в другой.

Аналогично предстает и «ускоренная» техника, олицетворяющая неприятную Каурисмяки реальность победившего капитализма и бюрократии. Подобной технике и отрицательным «ускоренным» героям (зачастую кстати носящим шведские фамилии — пример авторской иронии) режиссер посвящает небольшие, но концентрированные промежутки времени — вставки с монотонно работающими механизмами конвейерного типа (как в «Девушке со спичечной фабрики») или монструозными машинами, например, кранами

(«По ту сторону надежды»). Для подобных сцен Каурисмяки почти всегда оставляет начало фильма. Соответственно, «человеческий» вариант прибирающего все к рукам нового порядка — государственные структуры или представители крупной буржуазии.

Наконец, во вселенной Каурисмяки есть герои, неподвластные играм с темпоральностью и скоростью — собаки. Примечательна цитата Каурисмяки о фильме «Гамлет идет в бизнес»: «Основная посылка ясна: все герои отрицательные, даже шофёры и горничные... Кроме, разумеется, собаки» (Плахов, Плахова, 2006). Собаки — один из постоянных элементов вселенной Каурисмяки, точно так же, как «заторможенная» техника и герои. На протяжении нескольких лет финский режиссер снимает их в своих фильмах, причем в большей части картин играло несколько поколений его собственных питомцев. Акцентирование внимания на собаках может показаться не больше, чем данью личному увлечению, но, фактически, именно они — те, для кого созданы кинематографические пространства Каурисмяки. Они единственные, кто чувствует себя комфортно в ситуации сбитой временной линии (или ее отсутствия). Если «заторможенная» техника и герои, при всей режиссерской симпатии, раз за разом терпят неудачи, а «ускоренные» причиняют насилие всему вокруг, собаки могут себе позволить оставаться теми, кем являются и отстраненно-умудренно наблюдать за происходящим.

Подводя итоги, можно сказать, что:

- время в пространстве Каурисмяки сконструировано из множества детальнейших элементов, включая внутренние отсылки, историю кинематографа, задворки истории музыки и маргинальные локации, из-за чего его длительность переживается совсем иначе, а структура кажется сложнее, чем просто совокупность таймлайнов настоящего и прошлого;
- главный способ конструирования вселенной Каурисмяки — устойчивый повтор приема, из которого рождается что-то новое, добавляя новую черту к герметичному миру финского режиссера;
- ключевая точка опоры в размытой темпоральности мира Каурисмяки — скорость. Собаки — идеальные обитатели кинематографических пространств Каурисмяки.

**СПИСОК ИСТОЧНИКОВ:**

1. Cardullo B. (2008). An interview with Aki Kaurismaki. *Soundings on Cinema. Speaking to Film and Film Artists*. New York: State University of New York.
2. Каапа Р. (2006). Displaced Souls Lost in Finland: The Kaurismakis films as the cinema of the marginalized [Electronic resource]. *WiderScreen*, 2. Accessed 15.02.2018 [http://widerscreen.fi/2006/2/displaced\\_souls\\_lost\\_in\\_finland.htm](http://widerscreen.fi/2006/2/displaced_souls_lost_in_finland.htm).
3. Nestingen A. (2016). Aki Kaurismaki — From Punk to Social Democracy. In M. Hjort, U. Lindqvist (Eds.). *A Companion to Nordic Cinema*, 291–313. Chichester. West Sussex; Malden, MA: John Wiley & Sons Inc.
4. Nestingen A. (2013). *The Cinema of Aki Kaurismaki: Contrarian Stories*. New York: Wallflower Press, 2013
5. Peden S. (2012). Aki Kaurismaki. In P. Каапа (Ed.). *Directory of World Cinema: Finland*, 12–16. Bristol, UK; Chicago, USA: Intellect.
6. Smith L. D. (2012). Readymades, Rejects and the Ready-to-Hanil: Found Objects in the Films of Aki Kaurismaki. In J. Tucker (Ed.). *Evaluating the Achievement of One Hundred Years of Scandinavian Cinema*, 326–364. Dreyer, Bergman, Von Trier, and Others. Lewiston; Queenston; Lampeter: The Edwin Mellen Press.
7. Valkova J. (2015). Slowly Moving Bodies: Signs of Pictorialism in Aki Kaurismaki's Films. *Baltic Screen Media Review*, 3 (1), 45–63.
8. Von Bagh P. (2006). Aki Kaurismaki. *Cahiers du Cinema. Festival International du Film de Locarno*. Accessed 03.08.2018 <http://aki-kaurismaki.ru/pfb/cont.htm>.
9. Плахов А., Плахова Е. Аки Каурисмяки. Последний романтик. М: НЛО, 2006.

*Victor Nepsha*

Saint Petersburg State University

## The category of time and its functioning in the cinematographic world of Aki Kaurismäki

**Abstract:** Aki Kaurismäki is a director with an established reputation. Despite the fact that more than dozen studies are devoted to his work, most of them focus on the same themes: the Finnish national identity of the author, his specific sense of humor, his political views and minimalistic manner of shooting. The works that contain a detailed analysis of the unique cinematic world created by the director are rare.

The purpose of this article is to try to determine how the category of time — one of the fundamental components in Kaurismäki's world — works and manifests itself with the help of the film material analysis. The study seems to me relevant, since it involves an attempt of a new look at the work of a world-wide name director.

In the course of the work the following conclusions were made:

- Kaurismäki creates an alternative temporary reality in his cinematic world, skillfully using nostalgia, archaisms or literary sources on the one hand, and an actual agenda on the other;
- The concept of speed is directly related to the category of time and the specific internal timeline of Kaurismäki's films. The components of the cinematic world of the director, from people to technology, can be divided into “accelerated” and “inhibited”;
- Persistent repetition of leitmotifs, objects, actors and (or) characters — an integral part of the Kaurismäki's universe;
- Dogs are true inhabitants of the cinematographic spaces of Kaurismäki, not subject to time and speed.

**Keywords:** **Cinematography, visual arts, Aki Kaurismäki, category of time, cinematographic world**

# СТАТЬИ УЧАСТНИКОВ КОНФЕРЕНЦИИ «СМОЛЬНЫЕ ЧТЕНИЯ — 2019»

---

*Grigorenko Viktoriia*

Saint Petersburg State University  
ozzzzjet@mail.ru

*Research Supervisor Information: Fedchin Philipp,*  
Assistant Lecturer, Department of Interdisciplinary Studies and Practices in the Field  
of Arts, Saint Petersburg State University

## **Dancing Around Duchamp: The Large Glass in Context of Walkaround Time**

**Abstract:** The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass) is probably the most famous work of an American, France born artist Marcel Duchamp. Duchamp's art in general and The Large Glass in particular significantly affected different areas of art and had a long-lasting effect on the various artistic practices of later generations. The concept of the ready-made and the idea that literally any everyday object can "achieve the status of art merely through the process of selection and representation" was actively used by Dada artists and inspired the emergence of such artistic movement as Appropriation Art, representatives of which used as readymades not only utilitarian objects, but works of other artists. Arising in the first quarter of the 20th century, this movement was primarily concerned with different areas of visual art. Yet in the second half of the century the method of artistic appropriation became actively involved in performative and dance practices. Thus Merce Cunningham, an American dancer and choreographer, collaborated with Duchamp, who gave consent for The Large Glass to be used in Merce Cunningham's dance Walkaround Time, firstly performed in 1968. The aim of this paper is to approach The Large Glass through the prism of performative art, namely, in context of Walkaround

Time piece. Within this article, the issue of the relationship between spatial and temporal (as well as performative and visual) arts is comprehended, and the commonality of artistic strategies that Duchamp and Cunningham used while creating their works is examined and analyzed.

**Keywords:** Marcel Duchamp, The Large Glass, Merce Cunningham, Walkaround Time, visual art, performative art

The *Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (Fig. 1) is probably the most famous work of an American, France born artist Marcel Duchamp. Also referred as *The Large Glass*, this piece was created for eight years during the period from 1915 to 1923 and was declared “definitely unfinished” (“*The Bride Stripped Bare*”, 2014, para.2) by the artist in 1923. Not surprisingly, being one of the most significant works not only in the context of artistic endeavour of its creator, but also in the entire landscape of 20th century art, *The Large Glass* often attracted the attention of scholars and became a subject of numerous researches. Such popularity of this piece among the academic environment represents a certain problem. With the advent of new publications that address *The Large Glass*, it is becoming increasingly difficult to find a new approach to this piece, to analyse it through a different perspective.

Usually, *The Large Glass* appears in the discourse concerning the very notion of art and, consequently, such issues as authorship, originality of the work of art, the role of the viewer in the process of constitution of meaning, relationship between art and technology as well as between the artwork and the audience. Although all these discourses are still relevant, they are mostly concerned with *The Large Glass* in context of visual art, yet it is generally admitted that the very notion of visual art had shifted with the advent of Duchamp’s “hilarious picture” (ibid, para.1). However, Duchamp’s art in general and *The Large Glass* in particular did affect other areas of art and had a long-lasting effect on the various artistic practices of later generations. The concept of the ready-made and the idea that literally any everyday object can “achieve the status of art merely through the process of selection and representation” (Elger, 2006, p.80) was actively used by Dada artists and inspired the emergence of such artistic movement as Appropriation Art, representatives of which used as readymades not only utilitarian, manufactured objects, but works of

other artists. Arising in the first quarter of the 20th century, this movement, again, was primarily concerned with different areas of visual art. Yet in the second half of the century the method of artistic appropriation became actively involved in performative and dance practices.

One of the pioneers in this field was Merce Cunningham, an American dancer and choreographer, who frequently collaborated with visual artists, designers and musicians, thereby significantly expanding the conventional concept of dance and broadening its borders. It is noteworthy that one of these creative partners was Marcel Duchamp, who gave consent for *The Large Glass* to be used in Merce Cunningham's dance *Walkaround Time*, firstly performed in 1968.

The aim of this paper, then, is to present *The Large Glass* in a new light by analysing it through the prism of performative art, namely, in context of *Walkaround Time* piece. What aspects of *The Large Glass* made it possible to be incorporated in the stage space? What kind of transformations did this piece undergo in order to be a part of the dance? How *The Large Glass* is intertwined with Cunningham's choreography? How does it function in the stage space? These are the questions that need to be answered in order to resolve the issue of appropriation of *The Large Glass* in Cunningham's performance.

Formally, *The Large Glass* is made of two relatively big glass panels ( $277.5 \times 177.8 \times 8.6$  cm each), rotated horizontally and positioned one above the other. The lower glass is usually referred as a male realm, or *The Bachelor Apparatus*, and contains *The Chocolate Grinder*, *The Glider*, *The Malic Moulds*, *The Sieves* and *The Oculist Witnesses* (Bery, 2016). The upper glass, correspondingly, is a female realm, or *The Bride Machine*, that consist of two main parts: *Bride* and *The Milky Way* and *Nine Shots* (ibid). On each of these components of *The Large Glass* Duchamp worked separately. Although all the individual elements of *The Large Glass* were created in different time and under different circumstances, they constitute an entire whole not only because they all eventually became a part of a single piece, but also because they are united by a common theme. Each part of *The Large Glass* suggests sexual connotations and represents a separate examination of the idea of sexual desire, infatuation, without romanticising it, but revealing it physical/physiological essence. For Duchamp, the issue of sexuality and its mechanical rather than

emotional aspect was firmly bounded to the idea of repetitive movement, brought to automatism, which found its best representation in the machine imaginary.

Despite the fact, that all the individual elements of *The Large Glass* initially existed separately, they were meant to be gathered together, as evidences by the notes of the artist himself. During the eight years that Duchamp worked on the piece, he did lots of preparatory notes and made dozens of studies and sketches (the first of which dates back to 1913) that resulted in the entire collection, named *The Green Box* (Fig.2) and published in 1934 in order to “explain some of his (Duchamp) thinking and to show some of the preliminary works relating to *The Large Glass*” (“*The Bride Stripped Bare*”, 2010, para.1). Thus, *The Large Glass* appears to be a summary of all the previous Duchamp’s experiments in art, which in their entirety represent “a complex modern allegory of love” (Molderings, 2010, p.8). From this perspective, *The Large Glass* may be regarded as a kind of three-dimensional collage, each individual part of which existed before becoming part of a single whole, but in a different context. In this sense, *The Large Glass* appropriates its predecessors — the other works made by Duchamp. So this very structure of *The Large Glass*, its ability to be divided in several semantic blocks and yet not to lose the meaning, made it possible to be effectively incorporated into stage space, as I will explain later in more details.

One more crucial thing about *The Large Glass* is its dimensional ambiguity: it is flat and three-dimensional at the same time. Because of these qualities, it may be compared to painting and sculpture simultaneously. Yet *The Large Glass* does not fit this traditional scheme of art branches, it worth admitting, that these conventional categories of painting and sculpture to some extent conditioned the very existence of this piece. However, *The Large Glass* does not simply inherit any features, characteristic for painting or sculpture, but plays with them in a new way, thereby emphasising the conventionality of these categories and thus showing their failure.

The artist himself allows to think about *The Large Glass* in terms of painting, calling it “a hilarious picture” (“*The Bride Stripped Bare*”, 2014, para.1). Despite the fact, that this object is definitely not a traditional oil on canvas, it represents a very idea of Western painting, which has dominated for centuries: a window through which we



look into the world that is as real as the world we are standing in. The Large Glass definitely resembles a window — it is rectangular, it is transparent and what is no less important, it is framed. The frame, separating the inner content of the piece from the environment, focuses the viewers' gaze, immersing them in what is usually referred as a content of a particular piece. And in case of The Large Glass we can speak about the content of the piece not in a metaphorical, but in a very literal, direct way — this piece does not depict, it contains. The Large Glass consists of foreign materials, such as pieces of lead wire, lead foil, dust, which are enclosed in transparent glass panels. They are not simulated, they are real. And they are not real at all since they still represent something apart of themselves — a bride, the bachelors, etc. — they are representational and not self-identical. They are signifieds rather than signifiers as they are valuable not in themselves, but as an allusion to some idea that they refer to.

The ambiguity of The Large Glass also manifests itself through its transparency. This is the quality, that radically differs this piece from painting and let us think about it in terms of sculpture. Because of the transparency, the object exposes its three-dimensionality. It doesn't create an illusion of a space, but actively participates in the process of its formation. The Large Glass is hollow inside, so it contains the space within itself (Molderings, 2010, p.63). And at the same time, it is a part of the real space, which, apparently, it shares with the viewer. So the viewer has to consider his own position in relation to the object in order to derive meaning out of it. Although The Large Glass is quiet radical piece, it is supposed to be seen from a certain point of view — en face.

Moreover, the transparency makes the content of the object unobtrusive and, as it were, optional to close study. The viewer's gaze does not linger on the surface, it goes through. The foreign objects on the other side of the glass appear to be woven in the entire fabric of the piece and come into play with its elements. It may seem that this alien objects which were not supposed to be a part of the piece intentionally, can distract the viewer from the main content of The Large Glass. Yet the very transparency of The Large Glass implies such kind of interaction — everything that at some point appears within its frame, to some extent becomes a part of it. Thus, The Large Glass challenges the imagination, knowledge, and what is no less important, experience of a viewer, who

is supposed to compare what he has ever seen to what he sees before him. These aspects, it seems, allow us to consider *The Large Glass* as a performative object. And what I mean by performativity is an ability of this object to suggest nothing but itself and thus entail a number of consequences that will be directly or indirectly related to the object. Apparently, one of such derivatives of *The Large Glass* was Cunningham's *Walkaround Time*.

At the time when Merce Cunningham first met Marcel Duchamp in 1942, he already worked in collaboration with some of the leading figures of the post-war avant-garde. John Cage, an innovative composer and music theorist, Robert Rauschenberg, a painter and graphic artist, and Jasper Johns, a painter, sculptor, and printmaker, contributed a lot to the formation and development of the Merce Cunningham Dance Company, where Johns even hold the position of the artistic director (Coyne, 2016). In fact, it is to him *Walkaround Time* to some extent owes its existence. In late 1967, during after-dinner conversation at the Duchamp's, Johns proposed his idea of making a set based on *The Large Glass* and asked Cunningham, if he would like to have it and to do something with it. Having received a positive answer, he then turned to Duchamp and asked him, "if it could be done" (Vaughan, 1997, p.164). Duchamp agreed, but imposed two conditions: first, that he himself will not be in response for any kind of work in this project (basically, that he won't do anything), and second, that all the elements of *The Large Glass* must be gathered together and mirror the composition of his piece at least in one portion of the performance (Coyne, 2016).

These terms were accepted, and Johns started working on the set-in critic David Whitney's loft in Canal Street, since it has more space than his own studio. Johns' work resulted in seven screen printing inflatable blocks, which featured seven parts of *The Large Glass* correspondingly: *The Bride*, *The Sieves*, *The Chocolate Grinder*, *The Glider*, *The Ocular Witness*, *The Milky Way* and *The Cemetery of Uniforms* (alias *The Malic Moulds*.) (Fig.3) Obviously, these newly-made blocks significantly surpassed the original in terms of their size and volume. Roughly speaking, they were at least three times higher and wider than the original piece. The reasons for this modification are clear: to make the images on the blocks more effective, to make them visible for the viewers from the stage and what is no less important, to make them more approachable in terms

of their interaction with the dancers, who were supposed to move them around the stage, touch them, lean on them, etc.

How, then, *The Large Glass* was incorporated into *Walkaround Time*? What was the relationship between these two pieces? It may seem that in such a fusion of temporal (*Walkaround Time*) and spatial (*The Large Glass*) arts, the former would entirely absorb the latter since the temporal inevitably includes the spatial, contains it. Yet in the case of this particular collaboration both representatives of different types of art act on an equal basis: they correlate on each other and complement each other. It seems that this balanced coexistence of two pieces was due to the fact, that in this specific case of interpenetration of visual and performative arts, *The Large Glass* was primary in relation to the *Walkaround Time*. In this performance, unlike Cunningham's pieces, all the elements were related "to a central idea — a kind of homage à Duchamp" (Vaughan, 2013, p.164). The very structure of *Walkaround Time* inextricably refers to the structure of Duchamp's work, starting with more formal elements and ending with those that mostly have to do with the artists' approach to art in general and the strategies of its implementation in particular.

Thus, *The Large Glass* is involved in the *Walkaround Time* in the form of seven separate moving set panels that correspond, on one hand, to the structure of Duchamp's piece itself, on the other, to the structure of Cunningham's dance. *Walkaround Time* is divided into seven sections, each about seven minutes long. The number of dancers — nine of them — also mirrors one of the components of *The Large Glass*, namely, the figures of malic moulds, that are nine as well. However, not only numerical, but also temporal relations between these two pieces may be figured out. The title of the music by David Behrman "...for nearly an hour...", to which *Walkaround Time* was performed, refers "not only to the duration of the piece (about fifty minutes) but to a Duchamp work related to *The Large Glass*, *To be looked at* (from the other side of the glass) with one eye, close to, for nearly an hour" (ibid, p.164). The stage design refers to composition of *The Large Glass*, too. The images *The Bride* and *The Milky Way*, which appear at the upper realm of *The Large Glass*, were suspended above the centre of the stage, and the remaining five blocks were arranged below (Fig.4.)

Like *The Large Glass*, the stage implies the right point of view — one has to look at it en face. Only from this perspective the position of the blocks resembles the composition of Duchamp's piece — as if they are in the same plane. But if one look at them from the side, say, from behind the scenes, from the centre of the stage, or from a position of the dancers, it becomes clear that these blocks are located in different levels of the stage. Thus, they are separated from each other not only horizontally or vertically, but also diagonally, what does affect the position of the dancers in space and the way how they interact with each other and with the units.

Obviously, during the performance, the dancers repeatedly change their position on the stage. At some point they are away from the blocks (the image and the body of the dancer are separated from each other, they are clearly visible); at some point the dancers are in front of the blocks (thus overlapping their body part of the image); and at some point, the dancers are behind the blocks (thus, vice versa, becoming a part of the image because of the transparency of the units.) Although we understand, that in all above-mentioned ways of interaction of the dancers and the blocks there is a certain space between them, (with the exception of those couple of cases when the dancers touch blocks or lean on them), we should be aware of the fact that the viewers do not experience the three-dimensionality of the stage space the way dancers do. From the viewers' perspective, both the dancers and blocks with the images act on an equal basis and coexist in the same plane, thereby constituting a single image, framed by the stage doorway.

Elements of Cunningham's choreography for *Walkaround Time* further articulate the work as homage à Duchamp. Reflecting on the process of creation of *Walkaround Time*, Cunningham says in his interview with the British dance educator Ruth Foster: "And then I began to think about movement, and I tried out some simple things. I tried out very, very slow things; nothing relating to previous notions, just movement ideas<...>I put in lots of things about Duchamp and his work which I never tell anybody about because this confuses people. Like ready-mades, for instance, because a ready-made is something that is already done, and you can re-use it. So, the piece has things that appear, not often, but over again. I placed a kind of striptease in this, but that's because of Marcel's *Nude Descending the Staircase*. All those things that have been in his life, but not to imitate them; they always come out as movement things,

not as ideas about movement” (ibid, p.165). Thus, Walkaround Time is something more than just a work by a single artist, it is an embodiment of Duchamp’s approach to art and his impact on the post-war avant-garde and continued influence.

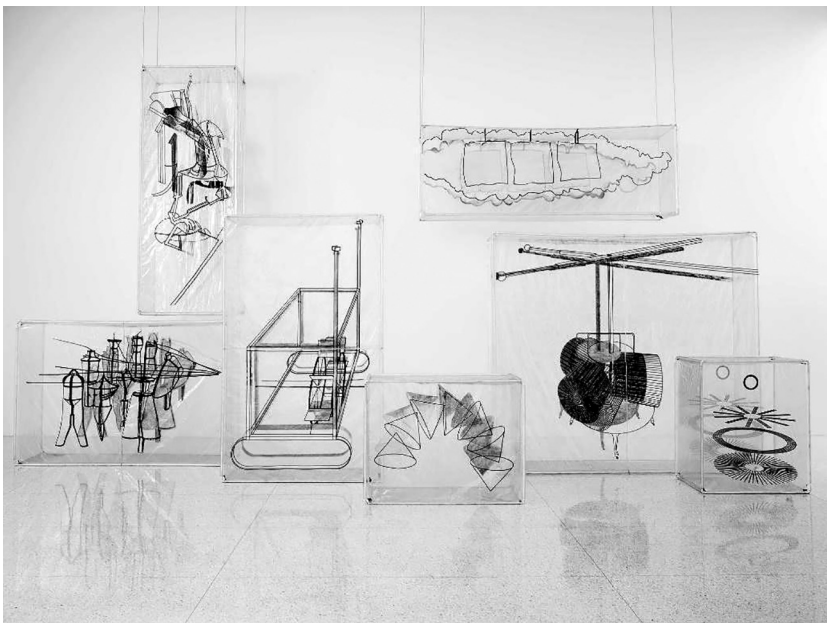
The performance begins with warm-up-like movements taken from Cunningham’s technique classes — “a form of choreographic “ready-made” (ibid, p.165). The dancers, located singly or forming chaotic groups and facing different directions, stay still for a while, and then gradually and slowly begin to move, without music, each in its own rhythm. In opening section, they do nothing special, nothing that would allow a viewer to call a combination of their movement a dance in a traditional and pretty conventional sense of this word. Nor they do only elementary, basic moves that everyone can perform. Eventually, Walkaround Time reconciles both these patterns. At first, the dancers slowly walk on stage, sometimes doing deep plies (the bending of the knees) and port-de-bras (the rotation of the upper part of the body around the axis), then they start running on place, spinning and doing simplistic pirouettes. Gradually, the pace of the performance grows, and the movements of the dancers become more complex in terms of technique. Walkaround Time adopts many movements which are typical for classical ballet. To start with classical legs position (heels together, toes out, the tights rotating outwards) and arms position (arms raised above head and slightly bent at elbows or elongated from the shoulders perpendicular to the body), and ending with more complex steps: coupé, arabesque, chaîné turns, attitude (actually, a favourite Cunningham’s movement).

What distinguishes Cunningham’s choreography from classical ballet vocabulary, is the different, sometimes unexpected combinations of the movements that make it difficult for the dancers to perform and requires a lot of “clarity, control, and virtuosity” (Harss, 2013, para.9) from their part. Sometimes the movements of the dancers seem to be mechanical, and in a way they are so. Like Duchamp, Cunningham used different “chance procedures” (ibid, para.9) (rolling dice, flipping coins, the I Ching, and, later, computer programs) in order to design his choreography (ibid). Indeed, the very name of Walkaround Time was coined by a computer. In his notes Cunningham wrote: “There’s something interesting in it. I don’t know yet. I think it’s about time. The title comes

from computer language. You feed the computer information then you have to wait while it digests. There's argument as to whether the computer is walking around or those who are waiting" (Vaughan, p.163).

Echoing Cunningham, our question can be posed in a following way: whether *The Large Glass* is a part of *Walkaround Time* or *Walkaround Time* is a sequential extension of *The Large Glass*. Although none of the options implies a final categorical answer, it can be said with accuracy that *The Large Glass* in context of *Walkaround Time* is more than just a set. Duchamp's piece appeared to be a structural and ideological cornerstone of Cunningham's performance. From this perspective, perhaps even more correct would be to consider *Walkaround Time* in context of *The Large Glass*, since the former became a specific reincarnation of the latter in another quality — both spatial and temporal.

### Illustrations:



**Figure 1.** Duchamp, Marcel. *The Large Glass*, 1915–1923. Philadelphia Museum of Art.



**Figure 2.** Duchamp, Marcel. The Green Box, 1934. Tate Britain



Figure 3. Johns, Jasper. Set elements for Walkaround Time, 1968.

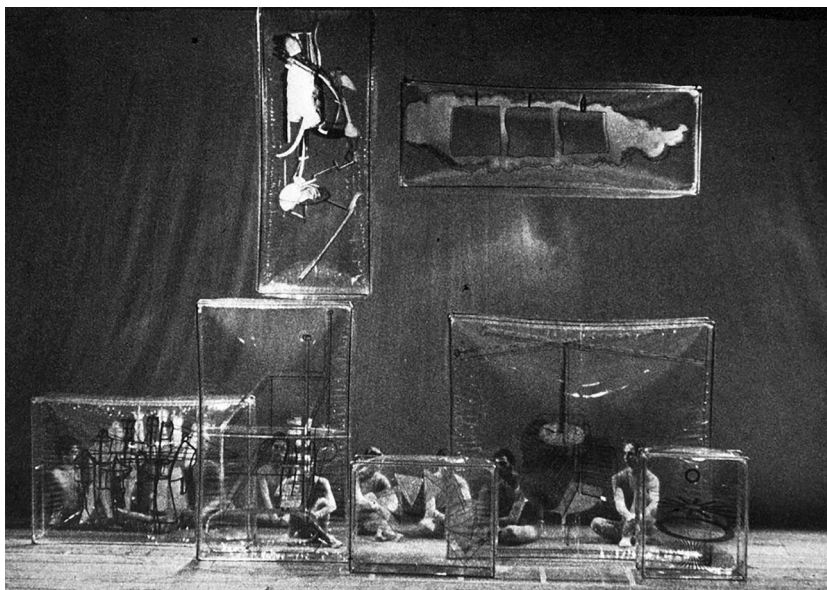


Figure 4. Cunningham, Merce. Walkaround Time, 1968.



### Reference List:

1. Bery, B. (2016). Through The Large Glass: Richard Hamilton's Reframing of Marcel Duchamp. Tate Papers, 26. Tate. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/26/through-the-large-glass>
2. The Bride Stripped Bare by her Bachelors Even (The Green Box). (2010). Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-green-box-t07744>
3. The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass). (2014). Philadelphia Museum of Art. <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html>
4. Coyne, M. (2016). One Work: Mary Coyne on Jasper John's Walkaround Time. Walker. <https://walkerart.org/magazine/exhibition-histories-jasper-johnss-walkaround-time>
5. Elger, D. (2006). Dadaism. Köln: Taschen.
6. Harss, M. (2013). Dancing Around Duchamp at the Philadelphia Museum of Art. Dancing Around. <https://marinaharss.com/2013/01/07/dancing-around-duchamp>
7. Vaughan, D. (1997). Merce Cunningham. Fifty Years. New York, NY: Aperture.

Григоренко Виктория Кирилловна  
Санкт-Петербургский государственный университет

## Танцую вокруг Дюшана: “Большое стекло” в контексте “Walkaround Time”

**Аннотация:** Работа “Невеста, раздетая своими холостяками, даже” (также известная как “Большое стекло” является, пожалуй, самым известным произведением американского художника французского происхождения Марселя Дюшана. Искусство Дюшана в целом и «Большое стекло» в частности значительно повлияло на различные области искусства и формирование художественных практик последующих поколений. Художники-дадаисты активно использовали концепцию реди-мейда, а идея о том, что буквально любой бытовой предмет может достичь статуса искусства, будучи помещенным в определенный контекст, предвосхитила такое направление, как художественная апроприация. Представители этого движения в качестве готовых объектов использовались не только утилитарные предметы, но и произведения других художников. Возникшее в первой четверти 20-го века, это направление было в основном связано с различными областями визуального искусства. Но уже во второй половине 20-го века метод художественного присвоения стал активно использоваться в перформативных и танцевальных практиках. Так, Мерс Каннингем, американский танцор и хореограф, сотрудничал с Дюшаном, который дал согласие на использование «Большого стекла» в постановке «Walkaround Time», впервые показанной в 1968 году. Цель этой статьи — рассмотреть «Большое стекло» в контексте перформативного искусства, а именно в контексте “Walkaround Time”. В статье осмыслиется феномен соотношения пространственных и временных (а также перформативных и визуальных) искусств, рассматривается и анализируется общность художественных стратегий, которые Дюшан и Каннингем использовали при работе над своими произведениями.

**Ключевые слова:** Марсель Дюшан, Большое стекло, Мерс Каннингем, визуальное искусство, перформативное искусство

*Власенкова Анна Олеговна*

Санкт-Петербургская государственная Консерватория  
им. Н. А. Римского-Корсакова  
vlasenkova997@gmail.com

*Научный руководитель: Манулкина Ольга Борисовна,*  
кандидат искусствоведения, доцент,  
Санкт-Петербургский государственный университет

## **Керман и после Кермана: музыковедение и междисциплинарность**

**Аннотация:** Джозеф Керман (1924–2014) был один из самых известных музыковедов и музыкальных критиков 20 века. В своих работах он сражался с интеллектуальной изоляцией музыковедения и ратовал за междисциплинарный подход. Тексты о музыке он считал областью гуманитарной дисциплины наравне с литературной критикой и сожалел о склонности академического музыковедения к недоступному для понимания языку, а также к чрезмерному «сциентизму».

Толчком к радикальным изменениям в англоязычном музыковедении и его методологии стала статья Дж. Кермана *How We Got into Analysis and How to Get out* (1980). Она вызвала настолько широкий резонанс, что ее правомерно рассматривают как революционную. Дж. Керман считается основателем влиятельного течения англоязычного музыковедения, получившего название «New musicology». Проблемы, поставленные Дж. Керманом в этой статье, и идеи, высказанные им, до сих пор являются предметом дискуссий.

Вопросы, поднятые Керманом, во многом повлияли на развитие англоязычной музыковедческой литературы, однако на русском языке в настоящее время сложно найти даже упоминания имени Кермана, его исследований и позиций. Это может быть одной из причин серьезного недопонимания между музыковедами разных стран. Цель данной статьи — кратко обрисовать личность Дж. Кермана, представить его статью *How We Got into Analysis and How to Get out*, а также работы двух других англоязычных музыковедов: Маргарет Бент и Кофи Агаву, вступивших с ним в дискуссию.

**Ключевые слова:** музыковедение, междисциплинарность, методология, анализ музыкального произведения, Дж. Керман.

Джозеф Керман (Joseph Kerman, 1924–2014) был одним из самых известных американских музыковедов и музыкальных критиков 20 века. В своих трудах он сражался с «интеллектуальной изоляцией» музыковедения и ратовал за междисциплинарный подход. Тексты о музыке он считал областью гуманитарной дисциплины наравне с литературной критикой и сожалел о склонности академического музыкознания к недоступному для понимания языку, а также к чрезмерному «сциентизму». Он был яркой, самобытной личностью — «полемиической», по выражению Ричарда Тарускина.

Получив первое образование в области физики в Нью-Йоркском университете, в 1950 году он получил докторскую степень в области музыковедения, защитив работу о елизаветинских мадригалах под руководством американского музыковеда Оливера Странка.

За свою жизнь Дж. Керман написал множество трудов по истории оперы, английской музыке елизаветинской эпохи, музыке Бетховена и Верди. Он также активно занимался журналистикой, публиковал статьи в журнале *The Hudson Review*, некоторое время он был главным редактором журнала *19th Century Music*.

Более сорока лет, с 1951 года и до ухода на пенсию в 1994-м, он преподавал в Калифорнийском университете в Беркли, а также в Оксфорде; был приглашенным преподавателем в Принстоне, Корнелле и в Кембридже. В 1972 году, во время работы в Оксфорде, он издал учебник по истории и восприятию западной музыки *Listen*, который с тех пор был переиздан семь раз.

Джозеф Керман ставил вопросы методологии музыковедческого исследования. Яркие примеры тому — статьи *A profile for American Musicology* (Kerman, 1965) и *How we got into analysis and how to get out* (Kerman, 1980) и книга *Musicology* (Kerman, 1985), впоследствии переизданная под названием *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, и *American musicology in 1990s* (Kerman, 1991).

В статье *A profile for American Musicology* Дж. Керман впервые коснулся идеи, которой он оставался верен всю жизнь — о том, что музыковедение должно служить музыкальной критике и не превращаться в герметичную, узко-дисциплинарную науку. Такие высказывания были оспорены некоторыми его коллегами, однако многие встретили их с энтузиазмом; идеи Дж. Кермана оказали мощное влияние на англоязычное музыковедение.

Взгляды Дж. Кермана впервые полно были сформулированы в его статье *How We Got into Analysis and How to Get out*. Эта работа с провокационным названием была напечатана зимой 1980 года в журнале «*Critical inquiry*», междисциплинарном журнале, посвященном критической мысли в области искусств и гуманитарных наук. Статья поднимает целый ряд проблем, связанных с музыковедением в целом, а также анализом и критикой музыкальных произведений, в частности.

В первую очередь Дж. Керман высказывает свое мнение о музыкальной критике. На его взгляд, в ней есть недостатки, которые не встречаются в критике других искусств. «Под словосочетанием “музыкальная критика” чаще всего понимают ежедневные или еженедельные публикации, которые не имеют права представлять собой развернутое, детализированное, целостное рассмотрение предмета обсуждения, что априори подразумевается в критике изобразительного и, в особенности, литературного искусства. Музыкальная публицистика сформирована этим ограничением». (Kerman, 1980, 311).

В центре внимания Дж. Кермана — определение музыкального анализа. Критикуя большинство приведенных им в пример аналитических систем, он в то же время подчеркивает значимость этой дисциплины. Говоря о великих ученых-аналитиках, Керман утверждает, что для них анализ — это важная составляющая системы эстетических ценностей. Внимания заслуживает его позиция касательно соотношения понятий «анализ» и «критика». Так, он определяет анализ как «пример менее эфемерной, более ответственной критики» (Ibid., 311), фактически отождествляя эти понятия, а также называет анализ «наиболее убедительной из всех отдельно взятых критических систем» (Ibid., 321).

Дж. Керман также ставит проблему объективности анализа. Он отмечает движение от наличия эстетической оценки в анализе к попытке отказа от нее. В качестве одного из примеров приведен австрийский теоретик музыки второй половины 19 века Генрих Шенкер, который в своих работах открыто утверждал безоговорочное превосходство немецкой музыкальной традиции. Однако современные Дж. Керману критики, такие, как Аллен Форт, избегают каких-либо открытых оценочных суждений в своих работах.

Дж. Керман объясняет это попыткой ученых отойти от субъективности суждений и, как следствие, к утверждению объективности (и, соответственно, научного статуса) музыкального анализа. Однако, по мнению Дж. Кермана, эстетическую позицию автора выдает сам выбор произведений для анализа: они рассматриваются как шедевры «по умолчанию». Такой подход избавляет аналитиков от необходимости устанавливать критерии, по которым можно определить ценность того или иного произведения, однако объективность здесь лишь иллюзорная.

Из этого вытекает одна из главных проблем музыкального анализа — отсутствие в большинстве аналитических систем (даже хорошо продуманных и пользующихся большим запасом теоретических знаний) критического суждения. Сравнивая музыку с литературой или изобразительным искусством, автор говорит, что литературные критики и арт-критики «могут позавидовать музыкантам с их самой высоко развитой теоретической системой», однако музыканты могут взять с них пример в том, как они выделяют особое место для критического суждения (Ibid., 321).

Использование в анализе исключительно теории без эстетической оценки Дж. Керман относит к формалистскому течению. Он говорит об аналитиках, которые «считают, что музыка — это лишь звучащая форма», а значит, «приравнивают форму к содержанию и, в сущности, фокусируют внимание только на форме, не интересуясь содержанием вообще», и не одобряет такой путь (Ibid., 315).

Можно сделать вывод, что определение эстетической ценности сочинения для Дж. Кермана является неотъемлемой частью дисциплины. Возникает вопрос, как определить критерии, которыми пользуются ученые в оценке музыкальных произведений. По Дж. Керману, ответ кроется в идеологии, на которой основывается анализ. Он рассматривает основные аналитические системы разных периодов и авторов и отмечает, что они базируются на сочинениях венской классической школы и романтизма как ее продолжения. Вывод Дж. Кермана заключается в том, что идеологией анализа этих сочинений выступает органицизм — представление о произведении как о едином организме, части которого связаны в функциональное целое. В статье отмечено фактическое слияние в музыковедении понятий «анализ», «идеология» и «органицизм».

Автор задается вопросом: является ли органицизм единственным критерием оценки музыкального произведения? Если это так и есть для немецкой традиции, как быть другими традициями — теми, которые могут и не ставить органицизм своей художественной задачей?

После детального рассмотрения и критики анализа, выполненного разными учеными, автор предлагает собственный, альтернативный анализ и демонстрирует его на примере песни Р. Шумана «Цветов веноч душистый» из цикла «Любовь поэта».

В своем анализе Дж. Керман делает множество отсылок к другим ученым — так, он опирается на анализ Г. Шенкера, а также представляет комментарии А. Форте и А. Комара, которые пересмотрели анализ, сделанный Г. Шенкером. Обрисовав общую картину, Дж. Керман указывает на те особенности произведения, которые, по его мнению, составляют саму суть произведения и которые были упущены упомянутыми выше аналитиками. В данном случае, это «довольно противоречивые» пары кадансов. Их трактовка, считает Дж. Керман, — ключ к пониманию всей песни. Еще один предмет интереса для него — кульминация в 14 такте. Дж. Керман задается вопросом, почему кульминация приходится именно на слово «Klingen» (на первый взгляд выбор композитора кажется довольно странным). Для того, чтобы найти ответ на этот вопрос, автор предлагает обратиться к более глубокому филологическому анализу, который приводит его к выводу, что Шуман придает этому слову иное и намного большее значение, чем Гейне, а значит, для лучшего понимания песни нам необходимо составить представление об отношении Шумана к поэтическому тексту (например, не иронизирует ли композитор над текстом поэта? Не пытается ли сказать что-то другое, отличное от идеи Гейне?).

Среди множества позиций, заявленных Дж. Керманом в разделе, посвященном анализу, есть еще одна, и автор снова представляет ее через обращение к другому ученому. На этот раз в центре внимания Кермана Э. Сэмс и его теория, согласно которой Шуман использует сложную систему музыкальных отсылок, указывающих на его «личную музыкальную символику» с ее «тайными лейт-темами». Описав эту теорию, Дж. Керман комментирует, что этот подход является сугубо «анти-аналитичным», и что аналитики ничего не

могут сделать с информацией такого рода. Автор также заявляет, что Э. Сэмс, очевидно, зашел слишком далеко, но это не дает поводов не принимать в расчет его теорию, ведь зерно истины в ней есть: «если мы ценим в художнике его индивидуальное видение, а не доказательства, которые он дает в пользу основной аналитической системы, мы конечно должны хотеть как можно глубже погрузиться в его идиосинкретический мир личных ассоциаций и представлений» (Ibid, 329).

Как мы видим, анализ Дж. Кермана не следует какому-либо своду правил и не формирует целостную систему. Он даже не является сугубо новым. В его основе лежит идея обращения к разным существующим аналитическим (а также анти-аналитическим) системам, которые позволяют внимательно рассмотреть те или иные аспекты произведения. Комбинирование разных систем позволяет охватывать значительно больше аспектов и уменьшает вероятность того, что мы совсем упустим что-то важное.

Также из анализа становится понятно, в каком ключе Дж. Керман понимает междисциплинарность и как он представляет ее применение в анализе. Это заложено в вопросах, которые он ставит, а также иногда в основе самих систем, на которые автор обращает наше внимание. Так, мы рассматриваем литературные и социальные особенности произведения, а также можем обратиться к филологии и любым другим наукам, которые могут помочь нам проникнуть в суть сочинения.

По мнению Дж. Кермана, на момент публикации его статьи (1980) американское музыковедение находилось на стадии «академизма». Его политику он связывал с философией позитивизма, подразумевающей, что знание действительно и ценно только при наличии очевидных (фактических) доказательств. Вследствие такой позиции возникла тенденция фокусировать исследование исключительно на сборе наибольшего количества фактов, уделяя недостаточно внимания попыткам связать эти факты в теории или концепции. Автор трактует эту черту как отрицательную.

Вывод Дж. Кермана: «Важно найти способы ответственно обращаться с другими видами эстетических ценностей в музыке помимо органицизма. На самом деле я не думаю, что мы должны уходить от анализа — нам нужно только выйти из-под него» (Ibid., 331).



Статья Дж. Кермана вызвала бурную дискуссию, многие из вышеперечисленных позиций подверглись жестокой критике его коллег. Один из первых развернутых ответов Дж. Керману и его идеям дала Маргарет Бент, английский музыковед и доктор философских наук, выпускница Кембриджского университета и профессор Принстонского университета. В 1986 года британский журнал *The Musical Times* опубликовал ее статью *Fact and Value in Contemporary Scholarship* (Bent, 1986)

Эта работу М. Бент начинает с цитат Дж. Кермана из его книги *Musicology* (Kerman, 1985) и статьи *How we got into analysis*. Она заостряет внимание на отрицательном отношении Дж. Кермана к позитивизму: «Стало принято вешать ярлык позитивизма на некоторые виды научных изысканий, подразумевающие терпение и кропотливую работу» (Bent, 85). М. Бент не согласна с таким мнением: «Что такое позитивизм? Будучи философией истории в 19 веке, он утверждает абсолютно внешнюю реальность, из которой факты объективного, научного статуса могут быть собраны эмпирически человеком с «непредвзятым взором». Он представляет возможность разделить несомненные факты и независимую интерпретацию собранной информации» (Ibid, 85).

М. Бент утверждает взаимозависимость двух сторон исследования — поиска фактов и интерпретации и приводит доводы в пользу ценности тщательной работы с данными для создания теорий и интерпретаций. Так, М. Бент утверждает, что необходимость работы с фактами не освобождает ученого от необходимости задействовать критическое мышление и воображение. Также она напоминает, что с течением времени методы выявления фактов меняются: например, в истории музыки постоянно совершаются новые открытия, и данные, которые были доступны ученым сотню лет назад, имеют мало общего с теми, которыми располагаем мы. Во-первых, это приводит к особому отношению к фактам — мы с большой долей вероятности знаем, что многие из нынешних неоспоримых фактов в будущем будут иметь совсем другой статус. Во-вторых, это подтверждает необходимость постоянной «позитивистской» работы, поиска новых и пересмотра старых данных.

Кроме этого, М. Бент указывает, что Дж. Керман забыл про еще одну важную область, к которой музыковедение и анализ должны

иметь отношение — это обучение молодых ученых. По мнению Бент, ученые не должны путать нужды образования и современные исследования. «Науке не пойдет на пользу, если мы отобьем интерес к сложным или непопулярным начинаниям у молодых ученых, которым больше всего необходимы уважение и доверие коллег, от которых зависит их существование».

Еще один пример критики Дж. Кермана — Кофи Агаву, музыковед родом из Ганы, выпускник Стэнфордского университета, и, как и М. Бент, преподаватель Принстонского университета. В 2004 году, спустя почти двадцать пять лет после выхода статьи Дж. Кермана, в журнале *Music Analysis* была опубликована его статья *How We Got out of Analysis and How to Get Back in Again*. Более ранняя ее версия была работой в университете Майами в 1999 году под заголовком *Analysis as Performance*. Работа посвящена рассмотрению анализа с разных сторон, а вводный раздел статьи — открытая полемика с Дж. Керманом.

К. Агаву начинает описание с года выхода статьи Дж. Кермана, упоминая, что всего за два года до этого было сформировано Общество Музыкальной Теории. То есть как только теоретики и аналитики смогли отделиться от музыкальных историков, Дж. Керман обрушивает на них свою критику. Следующее нападение, по мнению К. Агаву, Дж. Керман совершает в 1985, здесь автор намекает на его книгу *Musicology* (Kerman, *Musicology*, 1985), впоследствии переименованную в *Contemplating Music: Challenges to Musicology*.

В 1990-е, как говорит К. Агаву, в силу вступает движение под названием *New musicology*, основная задача которого — критика старых методов исследования музыки. Последователи нового движения выпускают целую серию манифестов, а их высказывания становятся угрозой для приверженцев «старого музыковедения». Под конец десятилетия «буря», кажется, стихает. Наступает время перемирия, в которое представители разных течений прекращают ярую полемику и занимаются работой. Настоящая стабильность, если верить К. Агаву, наступает лишь в 2004 году, и даже она не кажется надежной — «буря и натиск» предыдущих десятилетий «оставила след в виде остро ощущаемого плюрализма» (Agawu, 2004, 267). Далее в своей работе К. Агаву подробнее описывает различные музыковедческие практики, которые, по его мнению, создают ту плюралистическую среду в американском музыковедении 2000-х годов.

К. Агаву называет выступление Дж. Кермана «промахом», практически возлагая на него и его статью ответственность за курс развития американского музыковедения в следующие две с половиной декады.

Отметим некоторые позиции Дж. Кермана, с которыми К. Агаву не согласен.

Он ставит под сомнение постоянство отношения Дж. Кермана к анализу. Он замечает, что сначала Дж. Керман называет анализ не более чем следствием идеологии, критикуя методы разных аналитиков (в особенности Г. Шенкера), но после этого предлагает свой собственный метод анализа как альтернативу. Как утверждает К. Агаву, Дж. Керман распознал силу и ценность дисциплины (будучи редактором, он помогал многим ученым публиковать их аналитические труды, среди них А. Форте и Д. Левин). Однако, заметив существование разных подходов, он начал жестокую критику представителей Йельского и Принстонского университета 1960-х и 1970-х годов вместо того, чтобы «представить тему амбивалентности уверенно и позитивно» (Ibid., 269).

К. Агаву также не согласен с критикой Дж. Кермана в адрес анализа Г. Шенкера (более того, критику Г. Шенкера К. Агаву назвал «партизанским предательством всей музыкально-теоретической сферы») — по мнению К. Агаву, Г. Шенкер не случайно упустил те аспекты, которые освятил Дж. Керман (например, связь музыкального текста с поэтическим), но специально выбрал другую задачу, а именно проиллюстрировать пример «формы, рассеянной остановками» (Ibid., 269).

Подводя некоторые итоги реакции музыковедческого сообщества на идеи Дж. Кермана, можно заключить, что коллеги критикуют главным образом следующие позиции:

- идею соотношения понятий музыкальной критики и музыкального анализа;
- отношение Дж. Кермана к традиционным методам анализа;
- собственный метод анализа Дж. Кермана;
- то, как Дж. Керман определяет роль идеологии, позитивизма, органицизма и объективности в дисциплине музыкального анализа.

В то же время тезисы о междисциплинарности и стремлении к балансу фактов и интерпретации поддерживают даже те ученые, кто вступает в жесткую полемику с Дж. Керманом.

Разобранные в этой работе статьи — два репрезентативных мнения. Как мы видим на их примерах, Керману отвечали коллеги из разных университетов разных стран и вступали с ним в дискуссию. Эти ученые специализируются в разных областях музыковедения, имеют разные приоритеты и обращают внимание на разные позиции. В процессе полемики они формулируют и обосновывают свои собственные убеждения насчёт методологии английского и американского музыковедения.

Статьи М. Бент и К. Агаву — лишь два ярких примера дискуссии, вызванной статьей Дж. Кермана. В действительности в полемике участвовали десятки других ученых разных поколений; так была осуществлена необходимая ревизия методологии музыковедения.

Столь значительная веха в развитии англоязычного музыковедения, как статья Дж. Кермана *How We Got into Analysis and How to Get out*, равно как и последовавшая за ней дискуссия, все еще ждет своего осмысления и обсуждения в отечественном музыковедении. Этому должна послужить и данная работа.

### Список источников:

1. Agawu, K., (2004). *How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again*, *Music Analysis*, 23 (2/3), 267–286.
2. Bent, M., (1986). *Fact and Value in Contemporary Scholarship*, *The Musical Times*, 127 (1716), 85–89.
3. Karnes, K. C. (2009). *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*. New York: Oxford University Press
4. Kerman, J. (1980). *How We Got into Analysis, and How to Get out*, *Critical Inquiry*, 7 (2), 311–331.
5. Korsyn, K. (2003). *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. New York: Oxford University Press.
6. Maus, F. E. (2011). *What Was Critical Musicology? Radical Musicology*, Special Issue: *What Was, or Is, Critical Musicology*. *Radical Musicology*. <http://www.radical-musicology.org.uk>

*Anna Vlasenkova*

Saint Petersburg State Conservatory named after N. Rimsky-Korsakov

## Kerman and After: Musicology and Interdisciplinarity

**Abstract:** Joseph Kerman (1924–2014) was one of the most famous American musicologists and music critics. In his writings Kerman raised essential issues of musicology methodology. Kerman argued against the isolation of the discipline and proposed an interdisciplinary methodology. He considered texts about music as a field of humanitarian discipline on the same footing as literary criticism and expressed regret about the tendency of academic musicology to create a language that is not accessible to understanding, as well as to the excessive «scientism».

The impetus for the radical change in American musicology was the article *How We Got into Analysis and How to Get out*. It caused such a wide resonance that it is legitimately considered as revolutionary, and Kerman is called the founder of the influential English-speaking musicology movement, called “New musicology”. The problems and ideas expressed by Kerman in this article are still the subject of numerous discussions.

Issues raised by J. Kerman had a great influence on the development of American musicology, but his name and works are hardly ever mentioned in Russian musicologists’ works. This gap may be a reason of misunderstanding between musicologists from different countries. The main idea of this article is to outline who J. Kerman was, to name the issues he raised in his essential work *How We Got into Analysis and How to Get out* and to point out works of English and American musicologists M. Bent and K. Agawu who argued some of his opinions.

**Keywords:** musicology, interdisciplinarity, methodology, music analysis, J. Kerman.

*Колосовская Дарья Владимировна, Хатcheon Томас Гордон*  
Санкт-Петербургский государственный университет  
darya-0798@mail.ru

## **Влияние вероятностных характеристик стимулов и когнитивной нагрузки на величину интерференционного эффекта в задаче Струпа**

**Аннотация:** Актуализация нерелевантной информации во время выполнения определенного задания может привести к возникновению интерференции и снижению эффективности решения задачи. Однако вероятностные характеристики стимула и наличие когнитивной нагрузки могут повлиять на величину интерференционного эффекта и качество выполнения различных задач. В частности, в решение интерференционной задачи Струпа с измененной пропорцией элементов особый вклад вносит вероятностное научение. Однако открытым остаётся вопрос, какой именно вид научения задействован: имплицитное или эксплицитное. Целью текущего исследования являлось сведение эксплицитного вероятностного научения к минимуму путём повышения когнитивной нагрузки (запоминание пятизначных чисел) и проверка эффективности решения задачи на интерференцию в этих условиях. Пятьдесят человек в каждой пробе сначала запоминали цифры (группа низкой когнитивной нагрузки — двузначные, а высокой — пятизначные). Затем выполняли задание Струпа (назвать цвет, игнорируя значение слова), в котором изменена пропорция предъявления стимулов — одна группа слов предъявляется чаще в конгруэнтном (ЧК) условии (пример: «синий» синими чернилами), а другая группа слов чаще в неконгруэнтном (ЧН) (пример: «жёлтый» красными чернилами), при этом предъявление ЧК и ЧН групп было случайным. После этого проверялась правильность запоминания чисел. Результаты показали, что разница времени ответа между неконгруэнтными и конгруэнтными стимулами значимо меньше для ЧН, чем для ЧК. Причём эта разница наблюдалась даже когда эксплицитное вероятностное научение было сведено к минимуму, т.е. даже в группе высокой когнитивной нагрузки ( $F(1,16) = 1024.1, p < .01$ ). Это свидетельствует в пользу того, что полученный эффект — результат имплицит-

ного, а не эксплицитного научения. Кроме того, мы убедились, что изменение пропорции предъявляемых элементов и связанные с этим результаты представляют собой плодотворный способ изучения организации процессов и структуры когнитивного контроля.

**Ключевые слова:** Реактивный контроль, вероятностное научение, задача Струпа, когнитивный контроль, пропорция конгруэнтности

## Введение

Человек постоянно сталкивается с необходимостью восприятия и обработки большого количества поступающей из окружающего мира информации. Но он способен реагировать на стимулы избирательно, то есть фокусироваться только на релевантных выполняемой задаче. Такое целенаправленное поведение осуществляется набором исполнительных функций — когнитивным контролем.

Зачастую человек может достаточно легко игнорировать информацию, не имеющую отношения к текущей задаче. Например, читая какой-либо текст, человек воспринимает информацию, не фокусируя отдельное внимание на нерелевантные элементы: тип шрифта, размер букв, расстояние между строками, цвет текста и так далее. Однако, если при выполнении основной задачи человек актуализирует нерелевантную информацию, то это ведёт к снижению эффективности выполнения задания: оно выполняется дольше, и совершается большее количество ошибок. Механизмы подавления нерелевантной информации изучаются многими исследователями при помощи задания Струпа (MacLeod, 1991).

В оригинальном исследовании Дж. Р. Струпа задачей испытуемого было максимально быстро назвать цвет шрифта, игнорируя смысловое содержание текста. Испытуемым предлагалось назвать цвет в группах стимулов, которые представляли собой: группу конгруэнтных стимулов — слово, семантическое значение которого совпадало с чернилами, которым оно написано (например, слово «красный» в красном цвете), и группу неконгруэнтных стимулов — значение слова и цвет чернил не совпадают (например, слово «зелёный», написанное синим цветом) (Stroop, 1935).

Было обнаружено, что, при выполнении задачи в неконгруэнтном условии, человек испытывает затруднения, так как происходит интерференционное воздействие нерелевантной информации (семантического значения слова), обработку которой человек не может полностью подавить (MacLeod, 1991). В результате, эффект, получивший название эффекта Струпа, заключается в том, что человек называет цвет в неконгруэнтном условии медленнее, чем в конгруэнтном, а также совершает большее количество ошибок.

Чтобы измерить, насколько успешно при интерференционной задаче человек осуществляет выбор между более слабым (но соответствующим поставленной задаче) процессом называния цвета и более сильным (но не соответствующим задаче) процессом чтения слов, сравнивается время ответа на неконгруэнтные и конгруэнтные стимулы. Оценка разницы во времени ответа между неконгруэнтными и конгруэнтными стимулами используется, чтобы измерить эффективность когнитивного контроля. А именно, когда разница большая, то это связывают с менее эффективным когнитивным контролем, в то время как меньшая разница, наоборот, соотносится с более эффективным когнитивным контролем (Cohen, Dunbar, & McClelland, 1990; Verguts & Notebaert, 2008).

Одни исследователи считают, что в некоторых ситуациях работа нисходящего когнитивного контроля может привести к более эффективному выполнению задания и снижению величины интерференции. То есть контроль может установиться до начала выполнения задания и будет базироваться на инструкции, например, «называйте цвет, игнорируя само слово» (Miller, Cohen, 2001). Так, когнитивный контроль будет включать в себя использование этой предварительной информации, чтобы сместить внимание от отвлекающих факторов на протяжении всего задания или серии проб. Необходимо отметить, что такая работа когнитивного контроля будет оптимальной в случае, если в большинстве проб в течение всего исследования стимулы будут неконгруэнтными. (Logan & Zbrodoff, 1979, Lowe & Mitterer, 1982, Bugg & Chanani, 2011)

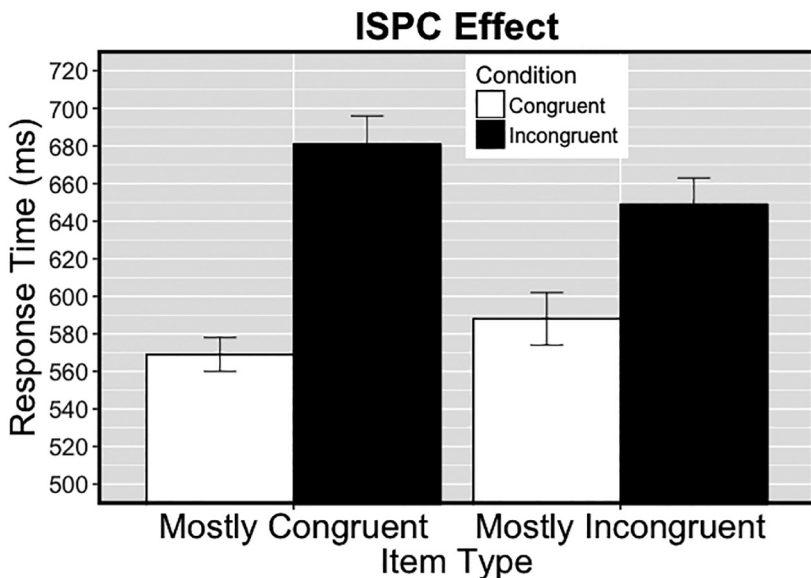
Однако не всегда возможно установить этот самый контроль до начала выполнения заданий, потому что в исследованиях, в которых предъявление конгруэнтных и неконгруэнтных стимулов распределено 50/50, не получится предсказать, какой именно вид



стимула попадётся следующим (Braver, Gray, & Burgess, 2007). В таких случаях говорят о реактивном контроле, который появляется в процессе обработки стимулов, обладает гибкой формой, а сила контроля определяется после предъявления стимула.

Если говорить о том, где встречается такой реактивный контроль в повседневной жизни, то одним из примеров может стать ситуация, возникающая в классе в течение лекции. Множественные дистракторы (например, разговоры соседей) могут создавать различные ситуации для интерференции. Однако эта дополнительно поступающая информация может как отвлекать от темы лекции, так и, наоборот, усиливать происходящее (например, если обсуждаются детали рассказанного на лекции материала). Таким образом, фиксируется, насколько важно обращать внимание на то, что говорится вокруг, и поможет ли это в выполнении основного задания — усвоения материала лекции. Например, если разговоры одного студента посвящены теме, отличающейся от лекционной, тогда голос этого студента во время лекции для остальных становится триггером, чтобы повысить контроль, быстро перевести внимание от этого разговора. Напротив, если разговоры второго студента, как правило, усиливают понимание материала и соответствуют теме, то тогда его голос становится сигналом, чтобы обратить больше внимания на то, что он говорит.

Действием такого реактивного контроля, в частности, часто объясняется эффект, полученный Джакоби и коллегами (2003). Особенность данного исследования состоит в том, что они сделали конкретные слова чаще конгруэнтными или чаще неконгруэнтными. Так, например, слова «GREEN» и «WHITE» были чаще конгруэнтными (*mostly congruent*), то есть в 75% на протяжении всего исследования они встречали в своих собственных цветах, в то время как слова «YELLOW» и «BLUE», были чаще неконгруэнтными (*mostly incongruent*), в 75% случаев за исследование они были в цветах друг друга, и только в 25% в конгруэнтном условии. Важно, что все слова предъявлялись испытуемому в рандомизированном порядке. Таким образом, участники не могли предугадать, высокая или низкая вероятность появления интерференционного случая в каждой последующей пробе. В результате такого исследования было обнаружено, что интерференция значительно меньше



**Рисунок 1.** График, отражающий полученный Джакоби и коллегами (2003) ISPC эффект

для чаще неконгруэнтных группы элементов, чем для чаще конгруэнтной группы (Рис. 1). Такой паттерн получил название эффекта элементо-специфичной пропорции конгруэнтности (item-specific proportion congruence effect (далее — ISPC); Jacoby et al, 2003).

Тот факт, что разные уровни интерференции были обнаружены для разных элементов среди 50% конгруэнтного листа, не может быть объяснён работой одного универсального контрольного процесса, который бы распространялся на весь стимульный список. Наоборот, было показано, что внимание к словам варьировалось от элемента к элементу. Более того, так как идентификация каждого слова, а также определение, к группе чаще конгруэнтных или чаще неконгруэнтных оно относится, не могут быть выполнены до того, как элемент будет предъявлен, изменение внимания происходит только после того, как был предъявлен стимул. Таким образом, ISPC эффект демонстрирует изменение поведения в соответствии с накопленной информацией о вероятности предъявления конгруэнтных/ неконгруэнтных стимулов внутри задачи.

Полученный результат и выявленный эффект является свидетельством процесса научения. Однако открытым остаётся вопрос, какой именно вид научения реализуется при выполнении данного типа задачи Струпа. С одной стороны, возможен вклад эксплицитного вероятностного научения в возникновение эффекта элементо-специфичной пропорции конгруэнтности. То есть, происходит эксплицитное запоминание и извлечение эпизодов — ситуаций, когда стимул сочетался с определенным ответом. Согласно такому подходу, ISPC эффект объясняется тем, что при манипуляциях на уровне отдельного элемента, контроль выполняется для конкретных характеристик этого элемента (характеристиками элемента являются цвет и семантическое значение слова). Таким образом, частое возникновение конфликта приводит к частому усилению контроля для группы чаще неконгруэнтных, а редкое возникновение конфликта — соответственно, к редкому усилению контроля для группы чаще конгруэнтных элементов (Bugg & Crump, 2012; Verguts & Notebaert, 2008).

То есть, если предъявляется чаще неконгруэнтное слово «КРАСНЫЙ», то для этого конкретного элемента подавляется процесс обработки семантического значения слова. Возникновение конфликта для конкретной характеристики (например, как в случае семантического значения слова «КРАСНЫЙ») приводит к усилению контроля для этой характеристики, но это не распространяется на все элементы, и эта же характеристика (семантическое значение слова) может не подавляться для других элементов. Например, семантическое значение слова «СИНИЙ» не подавляется, так как этот элемент чаще всего предъявляется в конгруэнтном условии, а значит, наоборот, можно использовать значение слова, чтобы ответить цвет. (Blais et al, 2007; Verguts & Notebaert, 2008) Отмечается, что именно семантическое значение слова — это та характеристика, на которой работает элемент контроля (Bugg & Crump, 2012; Crump, Gong & Milliken, 2006). Это основывается на том, что информация о словах, в отличие от информации о цвете, доступна на ранней стадии обработки (MacLeod, 1991).

Однако альтернативный подход приписывает возникновение ISPC эффекта работе механизмов имплицитного вероятностного научения (Schmidt et al, 2010). Согласно такому подходу, участники

имплицитно выучивают совпадения (т.е. корреляции) между элементами и ответами. Авторы особенно отмечают, что эти корреляции образуются именно между стимулом и ответом, это не связь стимул-стимул (см. эксперимент 4, Schmidt et al, 2010). Люди используют эти совпадения, чтобы прогнозировать ответы, основываясь на том, с каким конкретным словом какой ответ обычно сочетается (Schmidt & Besner, 2008). Например, если слово «СИНИЙ» чаще представлено в жёлтом цвете, тогда в момент обработки слова СИНИЙ участники будут (неосознанно) предсказывать, что правильный — жёлтый. Формирование таких связей «стимул — ответ» приводит к тому, что человек отвечает быстрее в двух из четырёх условий, а именно: в конгруэнтных случаях для чаще конгруэнтных элементов и в неконгруэнтных случаях для чаще неконгруэнтных элементов, что и приводит к проявлению ISPC эффекта.

Таким образом, в исследованиях прошлых лет указывается на то, что оба вида научения показывают схожие поведенческие результаты, поэтому их очень сложно отличить. (Hutcheon et al, 2014; Schmidt, 2013) Джакоби и коллеги (2003), обнаружив ISPC эффект, тоже допускали, что оба механизма могут содействовать и приводить к возникновению эффекта, поэтому открытым остаётся вопрос о том, какой вид научения наблюдается при возникновении ISPC эффекта в задаче Струпа.

Согласно исследованиям прошлых лет, нагрузка на рабочую память ухудшает процесс эксплицитного научения (Nissen & Bullemer, 1987). В частности, было показано, что участники, запоминающие пять цифр (высокая когнитивная нагрузка), не демонстрируют результаты, свидетельствующие об эксплицитном вероятностном научении, в то время как для участников с задачей запомнить две цифры (низкая когнитивная нагрузка), результат был противоположным. (Schmidt et al, 2010). Имплицитное вероятностное научение, наоборот, при увеличении когнитивной нагрузки сохраняется (см. Schwarb, Schumacher, 2012).

Так, целью нашего исследования является описание ISPC эффекта в задаче Струпа при увеличении когнитивной нагрузки на рабочую память. Для реализации данной цели в одном экспериментальном дизайне мы объединили два экспериментальных дизайна, описанных ранее. А именно, вслед за Джакоби и коллегами

(2003), чтобы получить ISPC эффект, мы варьировали пропорцию предъявления конгруэнтных и неконгруэнтных элементов. Кроме того, основываясь на результатах исследований, о том, что высокая когнитивная нагрузка ведёт к минимизации эксплицитного вероятностного научения, вслед за Шмидтом и коллегами (2010), мы ввели задание по запоминанию двузначных и пятизначных чисел.

Мы предположили, что обнаружение ISPC эффекта в случае как высокой, так и низкой когнитивной нагрузки будет свидетельствовать о вкладе имплицитного вероятностного научения. Проявление же эффекта только в группе низкой когнитивной нагрузки будет указывать на работу механизмов эксплицитного научения.

### Методика

Для проверки гипотезы было проведено экспериментальное исследование, в котором приняли участие мужчины и женщины (всего — 50 человек), которые посещали курс «Введение в психологию». Возраст варьировался от 18 до 22 лет, все участники являлись носителями английского языка, с нормальным/скорректированным зрением и нормальным цветовым восприятием. Участие было добровольным.

В качестве стимулов в исследовании использовались 6 цветов (жёлтый, красный, белый, синий, чёрный, зелёный) и, 6 английских слов соответственно их обозначающие (YELLOW, RED, WHITE, BLUE, BLACK, GREEN). Если слово предъявлялось в том цвете, которое оно обозначает, то такой стимул являлся конгруэнтным (примеры: BLUE синими чернилами). Если значение слова и цвета чернил, которым оно написано, не совпадали, то данный стимул являлся неконгруэнтным (примеры: YELLOW в красном цвете). Кроме слов и цветов использовались числа, состоящие из двух (примеры: 28, 57, 85) или пяти цифр (примеры: 70483, 45462, 97432). Также использовались числа, которые на одну цифру отличались от только что приведенных (примеры: двузначные — 29, 50, 87; пятизначные — 78483, 45362, 37432).

Исследование проходило при помощи программы Eprime 2.0 (Psychology Software Tools, Pittsburgh, PA), чтобы контролировать предъявление стимулов и записывать точное время ответа в мил-

лисекундах. Также был подключен микрофон, чтобы зафиксировать время начала ответа. В каждом блоке было по 48 проб, среди которых 50% стимулов были конгруэнтными, 50% — неконгруэнтными, причём последовательность предъявления стимулов была случайной. Всего таких блоков было 6 и среди них одна группа слов (YELLOW, RED, WHITE) встречалась чаще как неконгруэнтные стимулы (чаще неконгруэнтные (*mostly incongruent*), 75% случаев неконгруэнтны), т.е. каждое слово этой группы встречалось в соответствующем ему цвете в 12 пробах, а в других цветах — в 36 пробах. Вторая группа слов (BLUE, BLACK, GREEN) чаще как конгруэнтные (чаще конгруэнтные (*mostly congruent*), 75% случаев конгруэнтны), т.е. слово предъявлялось в соответствующем значению цвету в 36 пробах, а в несоответствующем цвете — в 12 пробах. Слово из одной группы (например, чаще неконгруэнтной) не могло встретиться в цвете из другой группы (группы чаще конгруэнтной, соответственно, для этого примера).

Исследование проходило индивидуально в небольшой комнате в присутствии исследователя. Перед началом испытуемому зачитывалась инструкция следующего содержания:

On every trial you will first be presented with a series of digits. You are asked to hold these digits in memory. Next, you will see a color word written in a color and you are asked to ignore the meaning of the word and to name the color. Finally, you will be presented with another series of digits and you are asked to decide whether it matched or did not match the prior series. You should say “yes” if you think that the digits matched and “no” if you think the digits did not match. After this a new trial will start with the same structure. Before beginning you will have an opportunity to read these instructions again and have some practice trials. Following practice, you will be asked to complete 6 blocks of experimental trials. I will be in the room keeping track of your accuracy. In general, you should try to be as fast as possible while maintaining an accuracy level of over 90%.

Do you have any questions at this time?

Испытуемый переходил к решению 18 тренировочных заданий, после выполнения которых он приступал к решению 288 заданий. Они были разбиты на 6 блоков по 48 проб в каждом.

Между блоками были небольшие перерывы для отдыха. Общая длительность проведения исследования составила около 45 минут, включая все перерывы между блоками. В каждой пробе сначала на сером фоне предъявлялся фиксационный крест посередине экрана на 2000 мс. Затем, также на 2000 мс, предъявлялось или двузначное число (для группы с низкой когнитивной нагрузкой, всего — 19 человек в группе), или пятизначное число (для группы с высокой когнитивной нагрузкой — 31 человек в этой группе). Задача испытуемого — запомнить эти числа. После этого предъявлялось слово, обозначающее цвет, в соответствующем или же несоответствующем ему цвете. Необходимо было проигнорировать значение предъявляемого слова и как можно быстрее назвать цвет, которым оно написано. Этот стимул оставался на экране до тех пор, пока человек не скажет свой ответ в микрофон. Затем во второй раз предъявлялись двузначные или же пятизначные числа, которые могли совпадать или не совпадать с теми, которые предъявлялись ранее. Испытуемый должен был сказать “yes”, если совпадали, и “no”, если, соответственно, не совпадали. Числа оставались на экране, пока испытуемый не произнесёт ответ в микрофон. Все ответы фиксировались программой, исследователь также параллельно отмечал ответы испытуемого и все технические помехи, которые могли возникнуть при записи ответа с использованием микрофона.

## Результаты

Наша гипотеза заключалась в том, что, если ISPC эффект, т.е. меньшая разница между неконгруэнтными и конгруэнтными стимулами в группе чаще неконгруэнтных элементов по сравнению с этой же разницей в группе чаще конгруэнтных элементов, будет обнаружен в обеих группах (и с высокой, и низкой когнитивной нагрузкой), то это будет свидетельствовать о наличии имплицитного научения, а если лишь в группе низкой когнитивной нагрузки — о работе механизмов эксплицитного научения.

При обработке данных, опираясь на опыт старших коллег (Hutcheon et al, 2014), мы учитывали лишь ответы, которые были даны после 200 мс после появления слова-стимула и до 2500 мс.

В отношении же цифровых стимулов, из анализа были исключены те ответы, которые были даны до 200 мс. Кроме того, участники были проинструктированы, что точность выполнения заданий, как основного, так и дополнительного, должны превышать 90%. Это условие было выполнено каждым испытуемым. Таким образом, в обработку данных вошли только правильные ответы (неправильные и те, что были даны с техническими помехами, исключались). В итоге, из группы с низкой когнитивной нагрузкой был исключен 1% данных, а из группы с высокой когнитивной нагрузкой 3% данных. Кроме того, данные двух участников записались только наполовину, поэтому они были исключены из анализа.

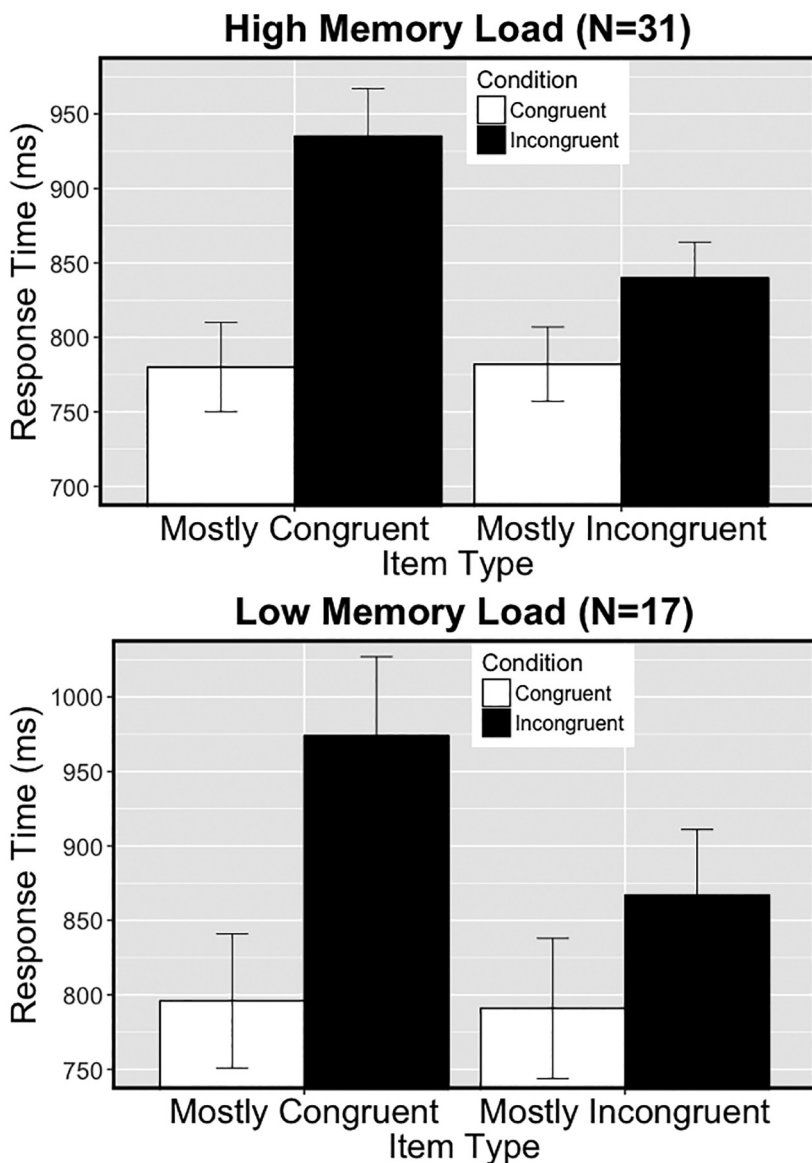
Был вычислен процент ошибок в задании по запоминанию чисел. Было обнаружено, что участники из группы с высокой когнитивной нагрузкой с задачей запоминать пять чисел, совершали большее количество ошибок по сравнению с группой с низкой когнитивной нагрузкой. Для группы с высокой нагрузкой процент ошибок составлял 14%, в то время как в группе с низкой нагрузкой — всего 0,98%.

Чтобы проанализировать изменчивость результативного признака под влиянием контролируемых переменных факторов был проведён дисперсионный анализ (ANOVA). Так как исследовалось одновременное воздействие двух факторов, то был проведен многофакторный дисперсионный анализ. Влияющими факторами являлись пропорция конгруэнтности (чаще конгруэнтные vs. чаще неконгруэнтные) и условие в пробе (конгруэнтное vs. неконгруэнтное). Рассмотрим результаты по отдельности для групп (низкой и высокой когнитивной нагрузки).

Для группы низкой когнитивной нагрузки, во-первых, было обнаружено, что среднее время ответа на неконгруэнтные условия значительно больше, чем на конгруэнтные условия,  $F(1,16) = 42.8$ ,  $p < .01$ . Во-вторых, был обнаружен значимый результат, отражающий присутствие ISPC эффекта, что выражено в модуляции взаимодействия факторов: конгруэнтность текущей пробы и тип группы,  $F(1,16) = 338.2$ ,  $p < .01$ .

Для группы высокой когнитивной нагрузки были найдены схожие результаты. Был выявлен значимый результат: среднее время ответа на неконгруэнтные условия больше, чем на конгруэнтные





**Рисунок 2.** Графики ISPC эффекта для обеих групп. Наверху — группа низкой когнитивной нагрузки, внизу — высокой когнитивной нагрузки

условия,  $F(1,30) = 71.06$ ,  $p < .01$ . Во-вторых, был обнаружен статистически значимый результат, отражающий присутствие ISPC эффекта,  $F(1,16) = 1024.1$ ,  $p < .01$ . Результаты для обеих групп представлены на графиках (Рис. 2).

Кроме того, была обнаружена тенденция, что величина интерференции, то есть разница между неконгруэнтными и конгруэнтными элементами, и в группе чаще неконгруэнтных, и в группе чаще конгруэнтных, меньше для группы с высокой когнитивной нагрузкой, чем эти же разницы для группы с низкой когнитивной нагрузкой. Однако статистически значимого результата получено не было ( $F(1,7) = 1978$ ,  $p > 0.05$ ).

### Интерпретация и обсуждение

Целью проведенного исследования являлось описание влияния когнитивной нагрузки на величину интерференционного эффекта в задаче Струпа при варьировании пропорции предъявления конгруэнтных и неконгруэнтных элементов. Для осуществления данной цели, основываясь на данных предыдущих исследований (например, Schmidt et al, 2010), мы ввели запоминание пятизначных чисел в качестве дополнительного задания, чтобы создать условие высокой когнитивной нагрузки. Как было обнаружено, запоминание пятизначных чисел, действительно, давалось участникам тяжелее, процент ошибок в их запоминании значительно выше, чем при запоминании двузначных. Таким образом, рабочая память участников была загружена запоминанием чисел, а это, как позиционирует ряд авторов, препятствует эксплицитному вероятностному научению.

Полученные в исследовании результаты свидетельствуют о том, что эффект элементо-специфичной пропорции конгруэнтности (ISPC effect) был обнаружен как в группе с низкой, так и с высокой когнитивной нагрузкой. То есть, для обеих групп было выявлено, что разница между неконгруэнтными и конгруэнтными условиями в группе чаще неконгруэнтных статистически значимо меньше, чем эта же разница в группе чаще всего конгруэнтных. Согласно выдвинутой гипотезе, обнаружение эффекта в обеих группах предполагает, что возникновение этого эффекта — результат имплицитного, а не эксплицитного вероятностного научения.

Неконгруэнтное слово становится сигналом для человека о том, что сейчас, вероятно, возникнет интерференция для этого элемента. Поэтому появление чаще неконгруэнтного слова сигнализирует участникам о необходимости блокировать обработку семантического значения написанного текста. Однако, если встречается слово из чаще конгруэнтной группы, то это сигнализирует участникам обработать семантическое значение слова более полно. Полученные нами в исследовании результаты свидетельствуют скорее в пользу того, что участники научались этому неосознанно, а не эксплицитно запоминали эпизоды и реактивно устанавливали различную силу контроля на разные группы, гибко подстраиваясь под конкретное условие.

Полученный результат согласуется с данными предыдущих исследований (например, Jacoby et al, 2003), авторы которых считали маловероятным, что участники предпринимали усилия и стратегически модулировали обработку элементов чаще неконгруэнтной группы по сравнению с элементов чаще конгруэнтной группы. Скорее, различное влияние чтения слов на ответы элементов чаще неконгруэнтной по сравнению чаще конгруэнтной группой возникло автоматически.

Безусловно, проведённый нами эксперимент и полученные в нём результаты не могут полностью разграничить эти два вида вероятностного научения, объясняющие возникновение ISPC эффекта. Мы обнаружили, что эффект был найден, даже когда были созданы условия сведения эксплицитного вероятностного научения к минимуму. Однако мы не можем полностью его исключить, и, возможно, эти процессы сосуществуют в контексте всего эксперимента. Фактически, они оба требуют, чтобы были установлены пропорции между двумя характеристиками — цветом и словом. Вероятнее, что в данном испытании был задействован только один процесс, но не исключено, что участники каким-то образом переключались между этими двумя процессами в течение всего эксперимента. Однозначный ответ, исходя из нашего экспериментального дизайна, пока дать невозможно.

Кроме того, при анализе данных была замечена тенденция, что уровень интерференции, в принципе, меньше для группы, выполняющей задания на запоминание чисел. Это проявление

соотносится с теорией В. М. Аллахвердова (2016) о том, что при увеличении сложности основной задачи сознание контролирует правильность выполнения требуемой операции и в меньшей мере осуществляет контроль над интерференционной задачей. В нашем исследовании не было обнаружено статистически значимого результата этого проявления. Однако, возможно, наш дизайн не позволяет полностью проверить этот подход и сделать значимые выводы. Представляется целесообразным проведение дальнейших исследований на эту тему.

### Заключение

Описание влияния вероятностных характеристик стимулов и когнитивной нагрузки на величину интерференционного эффекта представляет собой важное уточнение нашего понимания о том, как когнитивный контроль структурирован. Тем не менее, открытым остаётся вопрос о том, является ли эффект, полученный при изменении пропорции предъявляемых стимулов, результатом работы эксплицитного или же имплицитного вероятностного научения.

В текущем исследовании мы сравнили эти два подхода, создав две группы стимулов с разной пропорцией предъявления элементов (одни слова были чаще конгруэнтны, другие, наоборот, чаще неконгруэнтны), сохранив при этом случайный порядок предъявления конгруэнтных и неконгруэнтных условий и одновременно предоставив задания для повышения когнитивной нагрузки. В соответствии с ожиданиями, разница во времени ответа между неконгруэнтными Струп-стимулами и конгруэнтными Струп-стимулами меньше для группы чаще всего неконгруэнтных стимулов, чем для группы чаще конгруэнтных, все еще наблюдалась даже в условиях, когда эксплицитное вероятностное научение должно было быть сведено к минимуму.

Этот результат свидетельствует в пользу того, что эффект элементо-специфичной пропорции конгруэнтности в задаче Струпа — результат имплицитного, а не эксплицитного вероятностного научения. В нашем исследовании мы убедились, что манипуляции на уровне отдельного элемента и применение соответствующего экспериментального дизайна, а также связанные с этим

результаты, представляют собой плодотворный способ изучения организации процессов и структуры когнитивного контроля. Это, в свою очередь, ведёт к более детальному пониманию, как структурировать поступающую информацию, что, несомненно, применимо во всех сферах жизнедеятельности человека.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ:

1. Аллахвердов В.М. (2016). Научение и типы когнитивного контроля. Седьмая международная конференция по когнитивной науке: Тез. докл. Ю. И. Александров, К. В. Анохин (Отв. ред.), 104–106. М.: Изд-во «Институт психологии РАН».
2. Blais, C., Robidoux, S., Risko, E. F., & Besner, D. (2007). Item-specific adaptation and the conflict-monitoring hypothesis: A computational model. *Psychological Review*, 114, 1076–1086.
3. Braver, T. S., Gray, J. R., & Burgess, G. C. (2007). Explaining the many varieties of working memory variation: Dual mechanisms of cognitive control. In A. R. A. Conway, C. Jarrold, M. J. Kane, A. Miyake, & J. N. Towse (Eds.), *Variation in working memory*, 76–106. New York, NY: Oxford University Press.
4. Bugg, J. M., & Chanani, S. (2011). List-wide control is not entirely elusive: Evidence from picture-word Stroop. *Psychonomic Bulletin & Review*, 18, 930–936.
5. Bugg, J. M., & Crump, M. J. C. (2012). In support of a distinction between voluntary and stimulus-driven control: A review of the literature on proportion congruent effects. *Frontiers in Psychology*, 3, 1–16.
6. Cohen J., Dunbar K., McClelland J.L. (1990). On the control of automatic processes: a parallel distributed processing account of the Stroop effect. *Psychological Review*, 97(3), 332–61.
7. Crump, M. J. C., Gong, Z., & Milliken, B. (2006). The context-specific proportion congruent Stroop effect: Location as a contextual cue. *Psychonomic Bulletin & Review*, 13, 316.
8. Hutcheon, T. G. & Spieler, D. H. (2014). Contextual influences on the sequential congruency effect. *Psychonomic Bulletin & Review*, 21, 155–162.
9. Jacoby, L. L., Lindsay, D. S., & Hessels, S. (2003). Item-specific control of automatic processes: Stroop process dissociations. *Psychonomic Bulletin & Review*, 10, 638–644.
10. Lewicki, P. (1985). Nonconscious biasing effects of single instances on subsequent judgements. *Journal of Personality and Social Psychology*, 48, 563–574.
11. Lewicki, P. (1986). Processing information about covariations that cannot be articulated. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 12, 135–146.
12. Logan, G. D. (1988). Toward an instance theory of automatization. *Psychological Review*, 95, 492–527.
13. Logan, G. D., & Zbrodoff, N. J. (1979). When it helps to be misled: Facilitative effects of increasing the frequency of conflicting stimuli in a Stroop-like task. *Memory & Cognition*, 7, 166–174.

14. Lowe, D., & Mitterer, J. O. (1982). Selective and divided attention in a Stroop task. *Canadian Journal of Psychology*, 36, 684–700.
15. MacLeod, C. (1991). Half a century of research on the Stroop effect: An integrative review. *Psychological Bulletin*, 109, 163–203.
16. Miller Earl K, Cohen J. (2001) An integrative theory of prefrontal cortex function *Annual Review of Neuroscience* 24(1), 167–202.
17. Nissen, M. J., & Bullemer, P. (1987). Attentional requirements of learning: Evidence from performance measures. *Cognitive Psychology*, 19, 1–32.
18. Notebaert, W., & Verguts, T. (2008). Cognitive control acts locally. *Cognition*, 106, 1071–1080.
19. Schmidt, J. R. (2013). The parallel episodic processing (PEP) model: Dissociating contingency learning and conflict adaptation in the item-specific proportion congruent paradigm. *Acta Psychologica*, 142, 119–126.
20. Schmidt, J. R., & Besner, D. (2008). The Stroop effect: why proportion congruent has nothing to do with congruency and everything to do with contingency. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 34, 514–523.
21. Schmidt, J. R., De Houwer, J., & Besner, D. (2010). Contingency learning and unlearning in the blink of an eye: A resource dependent process. *Consciousness and Cognition*, 19, 235–250.
22. Schwarb, H., Schumacher, E. (2012). Generalized lessons about sequence learning from the study of the serial reaction time task. *Advances in cognitive psychology*.
23. Stroop J.R (1935). Studies of interference in serial verbal reactions. *Journal of Experimental Psychology*, 8, 643–662.

*Kolosovskaia Daria, Thomas Gordon Hutcheon*  
Saint Petersburg State University

## **The impact of working memory load and probabilistic stimulus characteristics on the magnitude of interference in the Stroop task**

**Abstract:** Updating irrelevant information while the execution of a specific task can lead to interference and a decrease in the efficiency of solving the problem. However, probabilistic characteristics of the stimulus and the cognitive load may affect the interference effect in various tasks. In the current experiment, we implement one such manipulation (changing the proportion congruency in the Stroop task) under conditions previously shown to prevent explicit contingency learning. To do so 50 participants were randomly assigned to either the low memory load or high memory load condition. On each experimental trial they were required to maintain either a two-digit (low load) or five-digit (high load) number in memory. Previous work has shown that this memory load manipulation prevents explicit contingency learning, particularly under high load conditions. Therefore, the purpose of this experiment was to see whether we would still observe faster implementation of the interference task in one group (words are mostly incongruent (MI), means written in another ink) than in another (words are mostly congruent (MC) — in their own colors) when explicit contingency learning was blocked. For both the low load and high load conditions, we observed the critical Item Type X Condition interaction, reflecting the presence of an ISPC effect in both the low load condition and high load conditions ( $F(1,16) = 1024.1, p < .01$ ). This result demonstrates implementation of implicit contingency learning and that the item-level and related context-level manipulations represent a fruitful way for studying the structure of cognitive control.

**Keywords:** Stimulus-driven control, contingency learning, Stroop task, cognitive control, proportion congruence

*Михайлова Арина Алексеевна, Цветаева Марина Николаевна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
studentspbu.art@list.ru

*Научный руководитель: Цветаева Марина Николаевна,*  
доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор кафедры  
музейного дела и охраны памятников института философии Санкт-  
Петербургского государственного университета, Санкт-Петербургский  
государственный университет

## **История сохранения фресковой живописи Новгорода XII–XIV вв. в XX в.**

**Аннотация:** В XX в. в Новгороде складывается собственная школа научной реставрации древнерусских фресок, ее становление можно проследить поэтапно. Однако по данной теме не существует общего исследования, реставраторы описывали только определенные работы в тех или иных храмах, искусствоведы не затрагивали данную проблему. Цель исследования — рассмотрение истории сохранения и научной реставрации новгородских фресок XII–XIV вв. в XX веке на наиболее ярких примерах.

Период 1910–1910-х гг. изучен на примере работ в церкви Спаса на Нередице — это первая научная реставрация новгородских фресковых росписей, которая характеризовалась ведением документации и фотофиксацией, предварительным изучением причин и характера разрушений.

Послевоенные (1940–1950-е гг.) реставрационные работы разделены нами на два типа: сохранение росписей на стенах и разбор завалов разрушенных храмов, поиск фрагментов фресок.

Развитие практики сохранения росписей в 1960–1980-х гг., тесно связанное с комплексным подходом к реставрации памятников и полным предварительным исследованием, представлено на наиболее ярком примере — возрождении из руин росписей церкви Спаса на Ковалеве. В статье описаны разработанные в данный период А.П. и В.Б. Грековыми методики разбора завалов, подбора фрагментов и монтировки на жесткую основу руинированной живописи.

Мы также рассматриваем состояние работ по сохранению фресок Новгорода с 1990 г. по начало XXI в. — это время, когда выработаны принципы научной реставрации и различные ме-



тодики, создана качественная база для изучения, комплексной реставрации и консервации монументальной живописи, однако существует ряд пока нерешенных проблем.

**Ключевые слова:** Новгород, фреска, монументальная живопись, реставрация

Фресковая живопись Новгорода — бесценный памятник древнерусского искусства. Ни в одном из древнерусских городов не увидеть такого количества монументальной живописи XI, XII, XIII и XIV веков. В связи с этим особенно важно сохранить подлинные уникальные росписи. Недостаточное финансирование реставрационных работ приводит к распространению некачественной реставрации, отсутствию научного подхода, оттоку специалистов — реставраторов из данной отрасли. Климатические условия Великого Новгорода обуславливают постоянное разрушение бесценных фресок. Изучая историю сохранения фресковой живописи Новгорода, необходимо выявить основные тенденции реставрационного процесса в разные периоды, рассмотреть проблемы и способы их решения.

В XX в. в Новгороде складывается собственная школа научной реставрации древнерусских фресок, ее становление можно проследить поэтапно. Однако по данной теме не существует общего исследования, реставраторы описывали только определенные работы в тех или иных храмах, искусствоведы не затрагивали данную проблему. Цель нашего исследования — рассмотрение истории сохранения и научной реставрации новгородских фресок XII–XIV вв. в XX веке на наиболее ярких примерах. В ходе исследования были поставлены задачи:

- Проанализировать первые научные реставрации фресок Новгорода (1900–1930-х гг.)
- Изучить послевоенное состояние реставрации новгородских фресок
- Исследовать развитие практики сохранения росписей 1960–1980 гг.
- Рассмотреть состояние работ по сохранению фресок в 1990-е гг.

Для решения поставленных задач в работе использовались общенаучные методы: сравнительно-исторический, логический, описательный, метод анализа и синтеза.

История реставрации фресок Новгорода до XX в. ничем не отличается от общероссийской — стенописи новгородских храмов поновлялись. Становление и развитие понятия «научная реставрация», как и сам данный процесс, происходят уже в XX в. Мы разделили историю сохранения фресок Новгородской земли в XX в. на 5 этапов — 1910–20-е, 1930-е, 1940–50-е, 1960–80-е, 1990-е.

К I этапу относятся работы в церкви Спаса на Нередице<sup>3</sup> — первая научная реставрация фресок в Новгороде.

К 1910 г. Императорской Археологической комиссией (ИАК) было отмечено плохое состояние данных фресок. При подготовке плана реставрационных работ были выяснены причины разрушения росписей — повышенная влажность в храме, возникшая в результате облицовки стен и фундамента церкви в 1903–1904 гг. портландцементом<sup>4</sup> и в связи с заболачиванием местности вокруг в ходе строительства рядом железнодорожных путей (линия Петроград–Орел) (Квливидзе и др., 2005).

Дореволюционная реставрация была ориентирована на устранение последствий разрушения — закрепление штукатурки. Этим занималось несколько петербургских комиссий (ИАК, Комиссия по вопросам о выработке мер к сохранению новгородских древних памятников при Академии Художеств), они вырабатывали наилучший раствор для закрепления и такие методы введения раствора в полость отслаивания, чтобы не произошло цветовой и пластической деформации фресок. Решения научно обосновывались — необходимость использования раствора из цемента, серой извести, песка и мелкотолченого кирпича была объяснена неподходящим составом первого (с большим количеством гипса, легко разрушавшегося при замораживании и оттаивании). Преимущество способа заливки В. В. Сулова (ряды вертикальных заливок) над способом Г. И. Котова и К. К. Романова (сплошные заливки) объяснялось

<sup>3</sup> Церковь Спаса Преображения на Нередице (Спас-Нередица) была построена в 1198 г. недалеко от резиденции новгородских князей — Городища и после стала центром Спас-Нередицкого монастыря. Расписан храм в 1199 г. предположительно новгородцем Олисеем Гречиным (Гречин Петрович). Роспись до своей гибели в 1941–1943 гг. представляла один из наиболее значительных и ценных памятников новгородской живописи XII в. Благодаря своей сохранности до 1940-х памятник давал возможность понять всю систему росписи без реконструкций, домыслов.

<sup>4</sup> Портландцемент (англ. Portlandcement) — гидравлическое вяжущее вещество, получаемое путём совместного помола цементного клинкера, гипса и добавок.

появлением солей на поверхности фрески при 2 методе, а новой конструкции щитов — невозможностью наблюдения за ходом работ при введении другого варианта, а также грузностью, трудностью установки первого предложенного варианта (Покрышкин, 2005).

После революции работы продолжились, они были нацелены уже на устранение причин разрушения фресок. Решался вопрос о строительстве железной дороги — шла переписка новгородских и петербургских исследователей с органами власти, был поставлен вопрос о переносе линии путей, о скоростном режиме поездов на данном участке дороги (Пивоварова, 2005). Второй важный вопрос — необходимость удаления цементного раствора со стен здания — неоднократно обсуждался в РАИМК<sup>5</sup>, отбивка цемента была проведена только в 1920 г. Работы по сохранению фресок церкви Спаса на Нередице после 1917 г. характеризуются тем, что все операции разрабатывались не только как отдельные технические приемы, но и во взаимосвязи с выяснением причин, вызывающих разрушения.

В 1910–1920-е гг. впервые при реставрации в Новгороде перед проведением работ созывались комиссии, совещания, проводились исследования, в ходе которых и складывался точный план реставрации, которая не навредит, не поновит, а сохранит древние фрески. Постоянным предметом изучения был реставрационный процесс во всех его технических деталях и аспектах, куда входили причины и характер разрушений, а также способы и средства их устранения. Весь ход работ сопровождался ведением документации, велась постоянная фотофиксация или делались акварельные зарисовки. На протяжении описанных 15 лет продолжались попытки создать максимально комфортный для фресок режим хранения (создать необходимый ТВР). Научная реставрация, таким образом, заключалась именно в сохранении, консервации фресок церкви Спаса на Нередице.

II этап в истории реставрации фресок Новгорода в XX в. — 1930-е гг., когда древнерусская монументальная живопись активно раскрывается, очищается от позднейших поновлений (XVII–

<sup>5</sup> Российская Академия Истории материальной культуры учреждена 18 апреля 1919, ей перешли функции ИАК. С 1926 — Государственная академия истории материальной культуры (ГАИМК).

ХІХ вв.). Это росписи в церкви Благовещения в Аркажах, в церкви Михаила Архангела Сковородского монастыря, в церкви Рождества на Красном поле, в церкви Спаса на Ильине улице, в церкви Николы на Липне, в церкви Благовещения на Городище, в Георгиевском соборе Юрьева монастыря, в церкви Федора Стратилата (Гузанов, 2006). Следовательно, начались активные научные разработки в области реставрационных технологий, расширились работы по консервации росписей. Так в ЦГРМ<sup>6</sup> и ГАИМК проводились исследования новых материалов для консервации красочного слоя и укрепления отставшей штукатурки с росписями от кладки. Для первого был утвержден казеиновый клей<sup>7</sup>, с помощью которого были укреплены росписи многих новгородских храмов. Однако не финансируются, закрываются проекты по полноценным реставрационным работам. В 1930-е же годы основная часть архитектурных памятников с монументальной живописью перешла в ведение Новгородского музея, в связи с этим постепенно он будет играть большую роль в вопросах сохранения фресковой живописи Новгорода.

В годы Великой Отечественной войны Новгород находился под немецкой оккупацией. В ходе бомбардировок, обстрелов были повреждены или уничтожены многие фресковые росписи. Почти сразу после освобождения города начались реставрационные работы, целью которых было предотвращение дальнейшего разрушения фресок. Необходимо сразу обозначить, что в 1944 г. все работы по сохранению росписей велись отдельными экспедициями из Москвы или Ленинграда, и только Постановлением СНК от 13.12.1944 были созданы Новгородские специальные проектно-реставрационные мастерские (СПРМ)<sup>8</sup>, которые с 1945 г. совместно с реставраторами ГЦХРМ и под их наблюдением вели все работы по сохранению фресок Новгорода.

<sup>6</sup> Центральные государственные реставрационные мастерские учреждены в 1924 г. (с 1918 по 1924 — Всероссийская комиссия по сохранению и раскрытию древнерусской живописи)

<sup>7</sup> Отрицательные последствия использования казеинового клея были осознаны только в начале 1970-х, когда казеин и был вычеркнут из списка материалов, разрешенных для укрепления красочного слоя фресок

<sup>8</sup> Постановление № 1661 «О мероприятиях по восстановлению Новгородского кремля». Документы советской эпохи: <http://sovdoc.rusarchives.ru/#showunit&tid=411566;tab=img>

Послевоенные (1940–1950-е гг.) работы (III этап) по реставрации поврежденных фресок разделены нами на два типа: 1) реставрация сохранившихся на стенах росписей и 2) разбор завалов разрушенных храмов, поиск фрагментов монументальной живописи.

Ход восстановительных работ первого типа можно проследить на примере реставраций фресок двух храмов: церкви Благовещения в Аркажах<sup>9</sup> и Николы на Липне<sup>10</sup>.

Во время оккупации Новгорода в церкви Благовещения в Аркажах располагалась немецкая казарма, для обогрева которой была поставлена временная печь, ставшая причиной покрытия фресок толстым слоем копоти. В ходе боев была повреждена кровля и часть кладки, проникавшие в церковь влага и ветер разрушали грунт росписи, в итоге в нескольких местах штукатурка отделилась от кладки. (Дмитриев, 1950). В 1944 г. особой экспедицией реставраторов Комитета по делам архитектуры часть живописи была очищена от копоти. Однако основные восстановительные работы были проведены новгородскими СПРМ в 1946–1947 гг. Реставраторы удалили оставшиеся побелки и коготь с фресок, укрепили грунт. Основной проблемой был отставший кусок фрески в боковой апсиде, но средств и возможности выполнить закрепление данного фрагмента и законсервировать его в ближайшее время не было, поэтому на несколько лет отслоившаяся штукатурка с живописью была закреплена в текущем положении на пробках из гипса. Состояние данного фрагмента проверяли на протяжении 1947 г. и 1948 г. (Дмитриев, 1950). Итак, при нехватке финансирования, новгородским реставраторам удавалось найти наиболее безвредный способ сохранения фресок для отсрочки работ.

Церковь Николы на Липне, служившая наблюдательным пунктом советских войск, в ходе обстрелов была сильно разрушена, но в восточной части храма фрески сохранились почти полностью. Восстановительные работы начались только летом 1946 г. Были

<sup>9</sup> Церковь Благовещения на Мячине (в Аркажах) построена в 1179 г. в Благовещенском монастыре, расписана в 1189 г. Фрески церкви в XVIII в. были забелены и частично переписаны, в 1930-е гг. была раскрыта большая часть древней живописи

<sup>10</sup> Церковь Николы на острове Липно (на Липне) построена в 1292 г. Расписанная вскоре после завершения строительства, Липна — единственный новгородский памятник с сохранившимися фресками XIII в. К XIX в. церковь пришла в запустение и к 1930-м гг. храм сильно обветшал. К началу Великой Отечественной войны большая часть живописи так и не была очищена от поновлений XIX в.

закреплены все сохранившиеся фрагменты: как фрагменты древней живописи, так и поновления на новом грунте XIX в. (Дмитриев, 1950).

Таким образом, при реставрации фресок Новгорода в послевоенные годы большое значение имело сохранение не только древних фресок, но и общей картины их иконографии, которая имела при больших потерях древнего письма важное историческое значение. Однако необходимо заметить, что места утрат живописного слоя фресок заполнялись в Новгороде нейтральным тоном (Домбровская, 1950), что противоречило принципам, сформированным И. Э. Грабарем в 1944 г. (воздержание от любых восполнений утрат красочного слоя) (Грабарь, 1944). Более того, Ю. Г. Дмитриев говорит о том, что в ходе послевоенных реставраций стенописей Новгорода проводилась не только тонировка утрат, но и «возобновление живописи в местах полного или значительного разрушения последней» (Дмитриев, 1950, с. 141). Можно сделать вывод, что при реставрации фресок Новгорода в первые послевоенные годы, уделяли не столь большое внимание чистому сохранению древних росписей, зачастую реставраторы выполняли задачу восстановления красочного слоя, а не консервации авторского древнерусского письма.

Другой тип работ по сохранению фресковых росписей новгородских храмов в 1940–50 гг. можно рассмотреть на примере реставрации церкви Спаса на Нередице и церкви Успения на Волотовом поле<sup>11</sup>.

В 1946–1947 гг. новгородские мастерские (СПРМ) вели разбор завалов в церкви Спаса на Нередице по методике археологических раскопок (квадраты 1:1 м., использование лопат и других крупных инструментов). Работами руководила Л. М. Шуляк. По ходу ведения раскопок велась постоянная фотофиксация и архитектурно-археологические обмеры. Выбранные из-под завалов фрагменты фресок складывались слоями в корзины. Всего Л. М. Шуляк за два года работ было собрано 70 корзин с руинированными фрагментами фресок. (Квливидзе и др., 2005). Работы по разбору завала храма Успения на Волотовом поле были менее планомерными, велись с большими перерывами — в 1945 г, в 1949 г, и в 1955 г. Всего было выбрано 3033 фрагмента, места обнаружения которых не

<sup>11</sup> Церковь Успения на Волотовом поле возведена в 1352 г., в 1363 г. расписана фресковой живописью.

были зафиксированы, сложены они были в ящики без маркировки. (Трифонова, 2004).

Отметим основные проблемы второго типа реставрационных работ над фресками в 1940–1950-х гг. в Новгороде. Во-первых, данные работы велись не как самостоятельные, а для последующей архитектурной реставрации храмов, утвержденной Генеральным планом восстановления Новгорода 1945 г., что определяло короткие сроки работ. Во-вторых, была плохо организована сохранность выбранных фрагментов. Так фрагменты фресок Спас-Нередицы долгое время хранились в разрушенной церкви, где частично были расхищены местным населением, потом повреждались в ходе перевозок. Другие фрагменты хранились в холодном Софийском соборе сваленными друг на друга, при этом многие из них были раздавлены под тяжестью лежащих выше. Музейная инвентаризация была проведена очень условно, фрагменты не пересчитывались и не перекладывались. (Квливидзе, 2005).

Итак, в основном реставрационные работы 1940–1950-х гг. в Новгороде были экстренными и неполными, поскольку реставраторам необходимо было приводить в должное состояние росписи сразу более чем 7-ми храмов. Оба типа работ велись не на том уровне, на котором, согласно теоретическим и практическим разработкам данного времени, они могли быть. Здесь прослеживается прямая зависимость от нехватки финансирования, нехватки кадров в послевоенное время, а также от менее внимательного отношении властей к монументальной живописи (внутреннему убранству) храмов, чем к их архитектуре. Большое значение оказывали и сжатые сроки, выделенные на реставрационные работы: все работы по выемке фрагментов проводились за 1–2 сезона, т.е. очень быстрыми темпами. При этом велика вероятность того, что не все мелкие руинированные фрагменты были извлечены из завалов.

С 1960-х гг. (IV этап) и в истории реставрации монументальной живописи Новгорода начинается новый этап. В начале 1960-х в Новгородском музее создан отдел археологических памятников с экспозицией по материалам раскопок послевоенного времени. В 1965 г. по инициативе Министерства Культуры РФ совместно с Управлением культуры Новоблисполкома в Новгородском кремле открыта мастерская по реставрации фресок (Ромашкевич, 2015,

а). Первые работы, проведенные на базе упомянутой мастерской, были связаны с реставрацией фресок церкви Спаса Преображения на Ковалеве. Однако Новгородские СПРМ еще не работают на объектах самостоятельно, но вместо специалистов ГЦХРМ с начала 1960-х гг. реставрационные работы на новгородских фресках ведутся московскими художниками-реставраторами в Центральных научно реставрационных мастерских (ЦНРМ<sup>12</sup>), созданных в 1948 г. (Трифонова, 2004). Таким образом, в 1960–1980-е гг. в Новгороде начинает складываться местная школа реставрации.

Яркий пример работ по сохранению фресок в это время — реставрация росписей церкви Спаса Преображения на Ковалеве<sup>13</sup> под руководством А. П. Грекова и В. Б. Грековой. С 1963 г. они вели лабораторные и научные изыскания, работы непосредственно в церкви начались 21 июля 1965 г. (Греков, 1980).

Грековы выработали 3 основных методики для реставрации руинированной фресковой живописи: 1) методику разбора завалов, 2) методику подбора фрагментов, 3) методику монтировки собранной композиции на жесткую основу.

В самом начале работ было выяснено, что археологическая методика раскопок (деление интерьера по принципу археологической сетки с метровыми квадратами, продольными и поперечными бровками), применявшаяся в разборе завалов новгородских церквей в 1940–1950-е гг., не подходит. А. П. Греков выработал новую методику: церковь делилась по принципу архитектурной планировки помещения на 33 участка, вследствие чего исключалось падение большого количества руинированных фрагментов одной композиции в разные участки (Грекова, 1968), таким образом, упрощалась подборка композиций, сокращались ее сроки. Если в 1940–1950-х гг. разбор завалов производился лопатами, то в церкви Спаса на Ковалеве разборка велась вручную (щетками, шпателями, ножиками, скальпелями, кистями) (Греков, 1987). Обнаруженные фраг-

<sup>12</sup> Позже — Всероссийский производственный научно-реставрационный комбинат (ВПНРК), затем — объединение «Союзреставрация» Министерства культуры СССР, ныне — Центральные научно-реставрационные проектные мастерские.

<sup>13</sup> Церковь Спаса Преображения на Ковалеве построена в 1345 г., а расписана в 1380 г. Храм был соборным храмом мужского монастыря, в 1764 г. монастырь был упразднен, храм продолжал действовать как приходской до начала XX в. Фрески были забелены в XVIII в., раскрыты в первой четверти XX в. В годы Великой Отечественной войны Церковь Спаса на Ковалеве была разрушена немецкой артиллерией.



менты фиксировались, отдельные фрагменты выбирались поодиночке, а комплексы перемещались на фанерные щитки с бортиками. Для перевозки и хранения фрагментов в мастерской фрагменты укладывались в ящики, с указанием номера участка и пометками о последовательности выборки. Просушка фрагментов велась на полках стеллажей, куда были составлены ящики, в помещении не было сквозняков, не падал солнечный свет, что сохраняло фрески от различных повреждений (Греков, 1987). В октябре 1969 г. была окончена разборка завалов церкви, из которых за 4 года работ было выбрано более 450 ящиков с фрагментами фресок.

Подбор фрагментов композиций проходил в созданной в 1965 г. мастерской на больших (1,5 x 3 м) столах, подход к которым был доступен со всех сторон. На столы укладывались фрагменты с одного участка в последовательности укладки и выемки из завалов, далее они сортировались. Сортировка могла происходить по цвету или по другим особенностям (личное, нимбы, одежды, позем) (Греков, 1987). К 1976 г. около 100 тысяч фрагментов было собрано в композиции (части), а со стен храма снято 16 кв. м. фресок (Греков, 1980).

В 1970-е гг. А. П. Грековым был выработан щит для монтировки собранных композиций. Это — перфорированный 3мм титановый щит с диагональными растяжками, связующим был известковый раствор из молотого известняка, керамзита и льняной сечки. Щит был составлен с учетом возможных необратимых химических, физико-химических, биологических процессов, он был морозостойким, воздухопроницаемым и т.д. (Греков, 1987).

К концу работ А. П. Грекова, В. Б. Грековой, А. Н. Кузнецова на фресках церкви Спаса на Ковалева (к 1981 г.) было собрано 96 композиций, полностью из которых — 6.

Реставрация фресок в церкви Спаса на Ковалева 1960–1970 гг. значительно отличается от проводимых ранее работ. Во-первых, работы по выемке фрагментов монументальной живописи из-под завалов не были сопутствующими работами (разбор для последующей архитектурной реставрации), как это было в 1940–1950-х гг. Во-вторых, А. П. Грековым и В. Б. Грековой были разработаны три новых методики, которые упростили работы по сохранению фресок, а также увеличили вероятность их возрождения. С 1969 г. по методике А. П. Грекова перебирались, просушивались и заново упаковыв-

вались фрагменты фресок церкви Спаса на Нередице, выбранные из завалов еще в 1940–1950-е гг. М. К. Каргером и Л. М. Шуляк., с 1970 г. данные фрагменты стыковались и склеивались в мастерской НСНРПМ также по методике Грековых (Квливидзе, 2005). То есть, сразу после разработки методики Грековых были приняты в реставрационную практику, оказались востребованными. До сих пор в Новгородских мастерских реставрация руинированной фресковой живописи ведется по методикам А.П. и В. Б. Грековых.

Последний выделенный нами V этап в истории реставрации фресок Новгорода в XX в. — 1990-е гг. До этого времени работы по реставрации монументальной живописи Новгорода шли планомерно, широким фронтом, доводились до логического завершения. С 1990-х гг. прекратилось в необходимом объеме государственное финансирование, средства выделялись лишь на единичные объекты (собор Рождества Богородицы Антониева монастыря, церковь Спаса на Нередице). Реставрация Николо-Дворищенского собора была проведена на деньги Ганзейского союза, а церкви Успения на Волотовом поле была профинансирована правительством ФРГ (даритель — предприятие по разработке и добыче нефти и газа «Винтерсхалл АГ»). (Ромашкевич, 2015, б).

В 1990-е также начался отток специалистов — реставраторов архитектуры и живописи в другие сферы деятельности (следствие нехватки финансирования). Тогда же произошел переход на тендерно-рыночные отношения в сохранении монументальной живописи, что связано с экономией средств и сокращении сроков работ, что неблагоприятно сказывается на качестве реставрации.

Однако, в 1992 г. исторические памятники Новгорода и окрестностей были внесены в список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО<sup>14</sup>. С этого же года специальная служба музея — Отдел хранения архитектурных памятников и монументальной живописи вместе с музейными климатологами ведет мониторинг состояния памятников: контроль за ТВР и световым режимом, ведение документации по состоянию объектов, разработка предложений по реставрации и музефикации. С этого же времени смотрители проводят ежедневную уборку и проветривание в церквях, дворники занимаются укосом прилегающих территорий, уборкой снега (Григорьева, 2015).

<sup>14</sup> <http://whc.unesco.org/en/list/604>

Развитие науки и техники в конце XX — начале XXI в. оказало большое влияние на методику восстановительных работ по фресковым росписям Новгорода, с 1990-х гг. в реставрации новгородских фресок начинается использование новых компьютерных технологий. Компьютерная технология подбора стыков фрагментов для реставрации руинированной монументальной живописи церкви Спаса Преображения на Ильине улице была разработана в 1991 г. (изображения фрагментов считывались при помощи черно-белой видеокамеры, а программный комплекс позволял найти стык двух фрагментов с небольшой погрешностью. В 2002 г. похожая программа была разработана и использована уже при реставрации церкви Успения на Волотовом поле.

Постепенно в Новгороде создается местная система реставрационных мастерских, специализирующихся исключительно на монументальной живописи. В 1998 г. решением директора НГОМЗ Н. Н. Гринева для работы над фрагментами руинированных фресок церкви Спаса на Нередице в музее был создан отдел реставрации монументальной живописи. Работой руководила Т. А. Ромашкевич. Постепенно в отдел поступали фрагменты живописи из Николо-Дворищенского собора, церкви Рождества Богородицы в Перынском скиту и т.д. В 2002 г. в Новгороде была создана реставрационная мастерская «Фреска». Под руководством Т. И. Анисимовой здесь велись работы по реставрации фресок XIV в. церкви Успения на Волотовом поле и церкви Спаса Преображения на Ильине улице. (Григорьева, 2015). Итак, к началу XXI в. в Новгороде создана база для проведения качественных исследований, реставраций и консерваций стеновых росписей.

Подводя итоги работы, можно сделать вывод, что с начала XX в. научный подход к сохранению и реставрации фресковой живописи Новгорода активно развивается. Наиболее плодотворным этапом можно назвать 1960–1980-е гг. — время выработки основных реставрационных методик и складывания собственно новгородской реставрационной школы, поскольку предыдущие этапы — это подготовительные, предварительные работы, начало теоретических разработок, становление научной реставрации, а последующие (1990-е гг.) — несмотря на проблемы, связанные с экономическим и политическим кризисом, это окончательное законодательное оформление решений.

**Список источников:**

1. Грабарь И. Э. (1944). Научные основы реставрации памятников искусств. Вестник АН СССР, 3, 103–108.
2. Греков А. П. (1980). Из опыта работ по спасению росписи церкви Спаса на Ковалево в Новгороде. В сб.: О. И. Подобедова (ред.). Древнерусское искусство. Мону­ментальная живопись XI–XVII вв., 176–195. М.: Наука.
3. Греков А. П. (1987). Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалево. М.: Искусство.
4. Грекова В. Б. (1968). Реставрация стенописи храма Спаса на Ковалево (итоги первого года работ). В сб.: В. Н. Лазарев, О. И. Победова, В. В. Косточкин (ред.). Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода, 3, 336–346. М.: Наука.
5. Гузанов Ф. В. (2006). К истории открытия древнерусских стенописей в 1930-е годы. В кн.: К. И. Маслов (ред.). Проблемы сохранения и реставрации монументальной живописи: Материалы конференции ГосНИИР 26 апреля 2006 г., 12–20. М.: ГосНИИР.
6. Дмитриев Ю. Н. (1950). Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945–1948 годов). В сб.: Л. А. Кальнин­г-Михайловской (ред.). Практика реставрационных работ, I, 134–172. М.: Гос. изд-во архитектуры и градостроительства.
7. Домбровская Е. А. О заболеваниях и повреждениях древней фресковой живописи). В сб.: Л. А. Кальнин­г-Михайловской (ред.). Практика реставрационных работ, I, 202–234. М.: Гос. изд-во архитектуры и градостроительства.
8. Квливидзе Н. В., Столова Г. Р. (2005). Материалы по истории реставрации фресок церкви Спаса на Нередице. В сб.: Г. И. Вздорнов, Н. В. Пивоварова, В. Д. Сарабьянов, Вл. В. Седов, О. Е. Этингоф (Ред.). Церковь Спаса на Нередице: от Византии к Руси. К 800-летию памятника, 180–232. М.: Индрик.
9. Пивоварова Н. В. (2015). Деятельность Академии истории материальной культуры по охране, реставрации и исследованию церкви Спаса на Нередице. В сб.: Г. И. Вздорнов, Н. В. Пивоварова, В. Д. Сарабьянов, Вл. В. Седов, О. Е. Этингоф (Ред.). Церковь Спаса на Нередице: от Византии к Руси. К 800-летию памятника, 169–174. М.: Индрик.
10. Покрышкин П. П. (2015). Доклад о способах и мерах к сохранению фресок церкви Спаса-Нередицы в Новгороде. Публикация В. Д. Сарабьянова. В сб.: Г. И. Вздорнов, Н. В. Пивоварова, В. Д. Сарабьянов, Вл. В. Седов, О. Е. Этингоф (Ред.). Церковь Спаса на Нередице: от Византии к Руси. К 800-летию памятника, 309–324. М.: Индрик.
11. Ромашкевич Т. А. (2015). Создание мастерской по реставрации монументальной живописи в НГОМЗ (деятельность и перспектива). В кн.: Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация, 6. Материалы VI научно-практической конференции 9–11 декабря 2014 года, 40–57. Великий Новгород.
12. Ромашкевич Т. А. (2015). Состояние памятников архитектуры и монументальной живописи в Великом Новгороде. В кн.: Т. Ю. Царевская (Ред.). Материалы Всероссийской конференции по вопросам изучения, сохранения и реставрации монументальной живописи, 37–47. Великий Новгород.
13. Трифонова А. Н. (2004). Восстановление церкви Успения на Волотовом поле под Новгородом. В сб.: Новгородский архивный вестник, 4, 41–60. Великий Новгород.

*Mikhailova Arina, Tsvetaeva Marina*

Saint Petersburg State University

## **The history of the conservation of Novgorod frescoes 12–14 centuries in the XX cent.**

**Abstract:** In the 20 century the own school of scientific restoration of ancient Russian frescoes was formed in Novgorod, its formation can be traced in stages. However, there is no general study on this topic, the restorers described only certain works in various churches, and art critics did not write about this problem. The purpose of our study is to examine the history of conservation and scientific restoration of Novgorod frescoes of the 12–14 centuries in the 20th century on the most vivid examples.

The period of 1910–1910-ies we described on the example of works in the Church of the Savior on Nereditsa. It was the first scientific restoration of the Novgorod fresco paintings. The post-war (1940–1950s) restoration works are divided (by us) into two types: the conservation of murals on the walls and the analysis of the rubble of destroyed temples, the search for fragments of frescoes.

The development of the practice of preserving murals in the 1960–1980s is presented in the revival of the paintings of the Savior Church on Kovalev from the ruins. We describe methods of parsing debris, selection of fragments and mount on a rigid foundation of ruined painting which were invented by Alexander and Valentina Grekovs. We also wrote about the conservation of the frescoes of Novgorod from 1990 to the beginning of the 21st century.

**Keywords:** Novgorod, frescoes, restoration, conservation.

*Попов Данил Сергеевич*

Институт философии Санкт-Петербургского государственного университета  
Evseyiy-Dan@yandex.ru

*Публикация подготовлена при поддержке гранта РФФИ 19-011-00826 А «Политизация и деполитизация философии в контексте биополитики: сравнительный анализ полемических дискурсов»*

## **Великодушие как основание научной коммуникации**

**Аннотация:** Предметом исследования выступает добродетель «великодушие», которая в ряде контекстов предстает как эпистемическая и включает в себя практики коммуникации в философии и науке. Хотя в самом широком смысле связь великодушия и сферы познания прослеживается еще в сократической готовности к диалогу и исправлению собственных заблуждений у аристотелевского «мужа великой души», внимательное изучение трудов Картезия позволяет сделать акцент именно на научно-коммуникативном аспекте данной добродетели. Картезианское великодушие (*générosité*) выступает залогом уважительного отношения к другому, что делает возможным искреннее расположение к учету его мнения. Тем самым обеспечивается более всестороннее рассмотрение объекта исследования на пути достижения объективного знания. Традиция «великодушной коммуникации» находит свое продолжение в идее «научного смирения» У.Эко и принципе «отпущенного существования» М. К. Мамардашвили. Кроме того, анализ ряда идей Д. Юма, И. Канта, И. Фихте, Б. Рассела выявляет их смысловое сходство с исследуемым принципом, что позволяет предположить скрытое влияние эпистемологического аспекта добродетели «великодушие» на принципы научной коммуникации в европейской философии.

**Ключевые слова:** великодушие, научное смирение, эпистемические добродетели, объективность, научная коммуникация, Декарт, Ницше, Фуко

Ни для кого не секрет, что в философии конца XX — начала XXI века присутствует стремление объединить практики поиска истины и практики духовности, заботы о себе. Данная интенция

распространяется не только на создание новых моделей взаимоотношения между этикой и наукой (Turri et al., 2017), но и включает в себя стремление переосмыслить ряд классических парадигм. Достаточно упомянуть, что после исследований М. Фуко связь между вопросами достижения истины и практиками духовности в истории философии представляется несомненной (Фуко, 2007).

Причины вышеуказанной озабоченности коренятся не только в теоретическом интересе. Исследователи фиксируют характерный для современности (как, впрочем, и для прошлого) ряд феноменов, которые, коренясь в тех или иных предпочтениях, установках индивида, препятствуют субъекту постигать истину. Это «герменевтическая замкнутость в себе, нарциссизм<sup>15</sup> (наблюдение во всем собственного отражения), доктринерство (не позволяющий переспрашивать себя монологизм), так называемый плюрализм, т.е. равнодушие к истине и д.р.» (Погоняйло, 2008, с. 108). Иными словами, современный ученый или философ может быть заинтересован тематикой рефлексии над основаниями (в том числе этическими) собственных познавательных практик и подходов. В этой связи нам бы хотелось обратиться к одной из кардинальных добродетелей европейского морального дискурса — к великодушию.

Несмотря на то, что мы, произнося это слово, обыкновенно имеем в виду лишь моральные смыслы, внимательный анализ философских текстов самых разных эпох может открыть перед нами связь этого термина с теоретико-познавательной проблематикой (Попов, 2018). Это неудивительно: добродетель «великодушие» стала неотъемлемым атрибутом европейской моральной философии ввиду того, что уже в системе «основателя» этики Аристотеля понятие «μεγαλοψυχία» заняло одно из важнейших мест. Вероятно, тот герменевтический потенциал, та глубина смыслов, которую Аристотель заложил в понятие «μεγαλοψυχία», обусловила устойчивое обращение философов к великодушию и в моральном, и в эпистемическом ключах.

Действительно, основываясь на анализе философских текстов, можно выделить два взаимосвязанных аспекта, в которых раскрывается эпистемологическое значение великодушия. Во-первых,

<sup>15</sup> Подробнее о феномене нарциссизма и его отношении к проблемам познания можно прочесть в трудах Э. Фромма (Фромм, 2014, с. 87–89)

великодушные — это то, что в самом широком смысле можно назвать внутрличностной, экзистенциальной способностью быть недоверчивым к собственным убеждениям, рассуждениям, склонностям в деле поиска истины. Именно эту черту можно усмотреть в сократической готовности к диалогу и исправлению собственных заблуждений у аристотелевского *μεγαλόψυχος* — мужа великой души (Howland, 2002).

Самым очевидным образом эта способность фигурирует и в текстах Ф. Ницше, будучи устойчиво связана с употреблением им понятий «die Größe der Seele» (величие души) и «die Großmut» (великодушие)<sup>16</sup>. В работах немецкого философа великодушие выступает как свойство, связанное со способностью к решимости в философском делании. Величие души делает возможным для мыслителя выходить за пределы всех «реактивных сил», завладевающих мыслью: личных убеждений, склонностей, желаний (Попов, 2018, с. 7–10). С другой стороны, величие души позволяет философу справляться с подобной «переоценкой ценностей» — всегда приносить себя в жертву познанной правде, «глубоко осознавать страдания, возникающие из такого рода правдивости, уничтожить своей храбростью свое земное счастье, стать врагом даже для любимых людей и учреждений, которым он обязан своим происхождением, не щадить ни людей, ни вещей» (Nietzsche, 1874, с. 47).

Однако в этой работе нам бы хотелось сосредоточиться на втором (несколько более узком) аспекте эпистемологии великодушия. Речь идет о проблеме научной коммуникации. Под ней мы в широком смысле понимаем совокупность форм общения внутри научного сообщества (к которому мы относим и сообщество философов). Нам хотелось бы рассмотреть возможность интерпретации такого рода коммуникации не просто как механического информационного обмена, мыслимого лишь в терминах исчисляемости и эффективности. Для этого мы предполагаем обратиться к понятию великодушие («*générosité*») в философии Р. Декарта. На наш взгляд, анализ данного концепта показывает, что и у Картезия, и в последующей философской традиции, добро-

<sup>16</sup> Исследователи дают достаточно ясные указания, позволяющие связать эти термины Ф. Ницше с аристотелевским понятием «*μεγαλόψυχία*» (Макинтайр, 2000, с. 161) (Kaufmann, 1974, p. 382–384).



детель «великодушие» имела касательство к осмыслению стратегий научной коммуникации. Точнее говоря, данный аспект великодушия предполагал работу над собственной субъективностью, чтобы сделать возможным подлинный обмен мнениями и движение к истине в науке и философии.

### **Μεγαλοψυχία, magnanimité, générosité — к вопросу о преемственности понятий**

Коль скоро мы намереваемся говорить о великодушии как о важном качестве для научной коммуникации у Декарта, нам необходимо убедиться, что термин «générosité» имеет именно указанное значение. Это необходимо, поскольку во французском языке он может переводиться не только как «великодушие», но и как «благородство» или «щедрость» (Ганшина, 1977, с. 400). А если мы к тому же хотим встроить картезианское *générosité* в некую парадигму «великодушного познания», идущую от аристотелевского *μεγαλοψυχία* до ницшевского *die Größe der Seele*, нам следует ясно показать, что между этими терминами существует историческая связь, что все они действительно имеют то же значение.

Итак, обратившись к трактату Декарта «Страсти души», в котором он рассматривает добродетель «великодушие», можно увидеть, что для её обозначения философ использует термин «générosité». «Легко понять, — пишет Декарт, — что души, вложенные Богом в наши тела, неодинаково благородны и сильны<sup>17</sup> (поэтому для этой добродетели я предпочел наше слово “великодушие” (*Générosité*), а не “величие души” (*Magnanimité*), как принято в школе, где эта добродетель мало известна)» (Декарт, 1989, с. 552, а).

Обратим внимание на соотношение «générosité» и «magnanimité».

У последнего из этих терминов богатая история. Как указывают исследователи, Цицерон является автором наиболее раннего из дошедших до нас латинских текстов, в котором употребляется выражение «*magnitudo animi*» — перевод греческого «*μεγαλοψυχία*»

<sup>17</sup> Укажем, что Дж. Коттингем, по всей видимости, склонен полагать, что Декарт вовсе отказывается от аристократических коннотаций термина «générosité». Это, однако, не мешает ему проводить оригинальную интерпретацию морального и эпистемического аспектов добродетели «великодушие» (Cottingham, 1998, p. 96–103).

(Schofield, 2009, p. 205). О. П. Зубец отмечает, что еще одному варианту латинского перевода этого слова — «*magnanimitas*» — суждено было стать важным термином в средневековой мысли (в частности, у св. Фомы Аквинского), а также оказать влияние на европейские языки. В современном английском это выражается в наличии термина «*magnanimity*», во французском — «*magnanimité*» (Зубец, 2011, с. 55).

Таким образом, очевидно, что если у Картезия термин «*générosité*» приходит на смену «*magnanimité*», то он оказывается встроен в традицию употребления последнего. Тот же в свою очередь через латинский перевод восходит к «*μεγαλοψυχία*» Аристотеля.

Как было указано выше, одной из причин замены Декартом термина «*magnanimité*» явилось то, что такое наименование было принято в школе, где «эта добродетель мало известна». В румынском издании «Страстей души» нам удалось обнаружить указания комментатора Г. Брэтэску, проливающие свет на значение этой фразы. Он пишет, что данный пассаж Картезия имеет двоякий смысл. Утверждается, во-первых, что средневековые мыслители недостаточно углубляли эту концепцию, и, во-вторых, что они всем своим поведением доказывают, что они не знают, что такое великодушие (Brătescu, 1984, p. 221).

Рассмотрим далее момент о неодинаковом благородстве и силе душ людей, как о причине использовать термин «*générosité*»<sup>18</sup>. Этот пассаж становится понятен, если учитывать, что латинское «*generosus*», от которого «*générosité*» происходит, имеет аристократические коннотации. Дж. Коттингем отмечает, что «*generosus*» имело значение «благородный», отсылая к знатности рода. Впоследствии этот термин получил и моральное значение «благородный» и использовался некоторым латинскими авторами для обозначения обладания аристотелевской добродетелью «великодушие» (Cottingham, 1998, p. 99–100).

<sup>18</sup> Подробные сведения о истории терминов «*généreux*» и «*générosité*» в французском языке можно найти в «Историческом словаре французского языка» известного лексикографа А. Рея (Rey, 2010).

### **Картезианская традиция научной коммуникации и великодушие: от Декарта к У. Эко и М. К. Мамардашвили.**

Обратившись к трудам Декарта, мы обнаружим, что философ дает определение добродетели «великодушие» и делает её предметом пристального рассмотрения в одной из своих последних работ — трактате «Страсти души». Важно отметить, что завершающий период творчества Картезия занимает особое место в его философском пути. В определенном смысле поздние работы Декарта показывают подлинное развитие философа и даже «перемену ума», произошедшую после смерти его дочери Франсины. С этой трагедией в жизни мыслителя может быть связана эволюция его понимания моральной философии и, в частности, идентификация области этики «с единственной сферой, которая целиком и полностью зависит от нас» (Cottingham, 1998, p. 97, 102).

Именно в этом смысле «Страсти души» дают определение великодушия. Человек, обладающий таким качеством осознает, что «в действительности ему принадлежит только право распоряжаться своими собственными желаниями и что хвала и порицание зависят только от того, хорошо или плохо он пользуется этим правом. Кроме того, такой человек чувствует в себе самую твердую и непреклонную решимость пользоваться этим правом как подобает, т.е. охотно братья за все, что он считает наилучшим, и оканчивать начатое» (Декарт, 1989, с. 548, а).

Однако несмотря на всю предполагаемую специфику позднего творчества Картезия, мы можем обнаружить похожую по смыслу максиму и в более ранних его работах. Таково, например, третье моральное правило из «Рассуждений о методе»: «стремиться побеждать скорее себя, чем судьбу, изменять свои желания, а не порядок мира (курсив мой — Д.П.) и вообще привыкнуть к мысли, что в полной нашей власти находятся только наши мысли» (Декарт, 1989, с. 264, b).

Можно заметить схожесть принципов из позднего этического и раннего теоретико-методологического трактатов. Ключевым элементом в обоих случаях выступает идея правильного пользования своей свободой (свободной волей). Согласимся с Л. Шапиро, что ключ к раскрытию принципа правильного пользования сво-

бодной волей находится в «Четвертом размышлении». В нем медитирующий, безусловно признавая ограниченность своей интеллектуальной природы, а также других своих качеств в силу собственной тварности и конечности, в то же время осознает свою волю совершенной и не имеющей никаких пределов (Декарт, 1994, с. 47, а). Правильное пользование свободной волей (в чем и заключается метод избегания ошибок у медитирующего) состоит в необходимости подтверждения только ясных и отчетливых представлений. «Когда же я,— пишет Декарт,— недостаточно ясно и отчетливо воспринимаю то, что истинно, и при этом воздерживаюсь от суждения, мне ясно, что я нахожусь на верном пути и не заблуждаюсь. Если бы я в этом случае позволил себе утверждать либо отрицать, я неправильно бы воспользовался своей свободой воли» (Там же, с. 49).

Выше мы установили сходство между смыслами определения добродетели «великодушие» из «Страстей души» и третьего правила морали из «Рассуждений о методе». Похожим образом Л. Шапиро считает возможным отождествить метод удерживания своей воли в границах того, что интеллект представляет как ясное и отчетливое из «Размышлений о первой философии», и стремление истинно великодушного из «Страстей души» использовать свободу воли выбирая то, что он считает наилучшим. По его мнению, сам Декарт, описывая в разных текстах, что есть ясное и отчетливое постижение, не сделал это исчерпывающе: философ отмечал либо очевидность такого понимания для самого воспринимающего, либо предлагал примеры (Sharipo, 1999, p. 263–265). Картезий, замечает исследовательница, лишь в одном пассаже из Ответов на «Седьмые возражения» достаточно детально описывает искомый метод, отвечая на обвинения в том, что он, якобы, пользовался «ясным и отчетливым» понятием себя самого прежде, чем объяснил в чем суть такого понимания. «Я,— пишет Картезий,— отрицаю справедливость <...> жалобы <...> Ведь <...> я обозрел все свойства мыслящей вещи, а именно ее способность понимать, желать, воображать, запоминать, чувствовать и т.д.; помимо этого я учел другие ее общеизвестные свойства, не имеющие отношения к ее понятию, дабы отличить первые от последних и сделать отбор, возможный лишь после того, как отброшены все

предрассудки» (Декарт, 1994, с. 383, b). Этот метод «допрашивания объекта» (interrogating the object), как называет его Л. Шапиро (Shapiro, 1999, p. 266), не предполагает аподиктичности (равно как и непогрешимости) нашего знания и идентичен методу все-стороннего рассмотрения следствий, альтернатив, возможностей, предлагаемому Декартом в «Страстях души»: «обдумывать все, что позволяет более или менее надеяться на успех, чтобы руководить своими действиями» (Декарт, 1989, с. 544, a).

Несмотря на то, что картезианская «медитация» есть опыт мышления наедине с собой, мы бы противоречили историческому образу Картезия — ученого, поддерживающего переписку с лучшими умами своего времени, — если бы сказали, что эта практика не выходит у него за пределы опыта индивидуального мышления. Коль скоро правильное пользование своей волей состоит в необходимости рассмотреть все возможности, чтобы достигнуть истины, то в деле научного познания для учета как можно большего числа альтернатив и позиций совершенно необходимо мнение другого. Причем требуется не просто дежурная готовность выслушать его позицию лишь для того, чтобы попытаться утвердить свою собственную. Способность наилучшим образом коммуницировать с другими учеными или философами нуждается в твердом этическом фундаменте — в искреннем уважении другого. Такое основание мы и находим в контексте рассуждения философа о великодушии. «Таким образом, — пишет Декарт, — наиболее великодушные обыкновенно и наиболее смиренные, и добродетельное смирение состоит только в том, что мы размышляем о слабости нашей природы, об ошибках, которые мы когда-то сделали или способны еще сделать, о том, что эти ошибки не меньше ошибок других людей, и поэтому не ставим себя выше других и полагаем, что другие, имея, как и мы, свободную волю, также могут хорошо ею воспользоваться» (Декарт, 1989, с. 548, a). Очевидно, что речь здесь не идет о банальном благожелательстве относительно собственного смирения. Напротив, здесь как будто бы представлена определенная практика размышлений, сравнимая, например, с пифагорейскими ежевечерними размышлениями о прошедшем дне (Фуко, 2007, с. 63–64). Таким образом, практику великодушия в познании у Картезия вполне можно подвести под определение

духовности у М. Фуко. Под ней последний понимал «поиски, практику и опыт, посредством которых субъект производит в себе самом изменения, необходимые для того, чтобы получить доступ к истине» (Там же, с. 27).

Отметим, что концепция связи между наукой и этикой, движением к истине и великодушием у Декарта (вне какого-либо изолированного текстологического анализа) присутствует в виде гениальной интуиции у соотечественника философа — выдающегося французского мыслителя и эссеиста конца XIX — первой половины XX вв. Алена (Э. О. Шартье). В одном из своих *propos*<sup>19</sup> Ален пишет, что Декарт предупреждает, что многие его гипотезы сомнительны. В то же время именно он называет смелость мыслить великодушием (*nommé Générosité l'audace de penser*) (Alain, 1961, p. 41). Ален дает этой установке эпистемологическое прочтение: «признать в себе способность к творению идей, означает признать такую же способность у Архимеда, хотя он знал меньше нас, а также пожелать, чтобы она была равной у всех — какими бы невеждами и путаниками мы их не считали. Эта идея способствует равенству. Человек человеку — бог» (Ален, 2000, с. 276).

Думается, декартовская идея добродетельного смирения как отличительной составляющей великодушия получает свое продолжение в том, что У. Эко называл «научным смирением». Приводя в пример собственные трудности в истолковании природы эстетического созерцания в философии св. Фомы Аквинского (в ходе написания дипломной работы), он пишет, что нашел решение в брошюре малоизвестного автора конца XIX века аббата Валле. У. Эко замечает, что изначально не придавал большого значения его труду, поскольку Валле лишь повторял общеизвестные места относительно воззрений св. Фомы. Тем не менее, он принял решение дочитать этот труд до конца, проявив упрямство.

Это оказалось принципиально важно для результата исследования. «И в один прекрасный момент, — пишет У. Эко, — в какой — то скобке, более чем походя, этот аббат, абсолютно не понимая

<sup>19</sup> В русском переводе далее анализируемого отрывка «*générosité*» переводится словом «щедрость». Заметим, что *propos*, представленный в русском издании, к которому мы изначально обратились, существенно расходится по содержанию со своим аналогом в доступном нам французском издании 1961 г. Тем не менее, интересующий нас фрагмент совпадает в обоих из них.

масштаба своего открытия, что-то произносит насчет теории суждения в применении к понятию красоты. Эврика! Вот что я искал так долго. И где нашел? У этого ничтожного аббата! Он умер сто лет назад, за сто лет никто о нем не вспомнил, и тем не менее он с того света озарил ум одного из потомков, который захотел в него внимательно вчитаться» (Эко, 2003, с. 164).

Пережитый опыт позволил У. Эко сформулировать идею «научного смирения» в терминах, которые близки к определению добродетельного смирения великодушного человек из трактата «Страсти души». По мысли У. Эко, научное смирение заключается в том, что нечто полезное для исследования можно взять откуда угодно — даже если собеседник кажется бездарным или даже бездарен на самом деле. Одаренность другого нужно уметь рассмотреть — необходимо уважительно вслушиваться в слова другого, воздерживаться от оценочных суждений относительно его кажущейся интеллектуальной слабости. Это особенно актуально, если этот другой отличается от нас стилем мышления или воспитан в другой идеологии (Там же, с. 165).

Одно из возможных прочтений эпистемологического значения добродетели «великодушие» у Декарта основывается и на интерпретации М. К. Мамардашвили. Он трактует великодушие у французского философа как таинственное моральное качество, которое «венчает у него (даже в теории, а не только в жизни) все другие моральные качества», продолжая тенденцию античной философии, связывавшей вместе «истину, добро и красоту» (Мамардашвили, 1993, с. 15).

Предваряя раскрытие понятия «великодушие» в контексте проблем познавательной деятельности, М. К. Мамардашвили вводит различие двух родов философских текстов: аналитических и выразительных. Если первые требуют простого понимания, то вторые — интерпретации и расшифровки некоего экзистенциального посыла, духовного состояния, чуждой нам символической речи (Мамардашвили, 2010, с. 13–14). Великодушие, будучи необходимым качеством для философствования, возникает в его теории именно как «искусство обращения» с текстами второго рода. Оно предстает здесь как «допущение того, что может быть что-то другое, чем мы сами, и что нельзя требовать, чтобы мир соответствовал нашему или вашему уровню развития, нашим представлениям, нашим же-

ланиям и нашим мыслям» (Там же, с. 15). А великая душа, в свою очередь, есть то, что позволяет философу (или шире — реципиенту) «вместить (нечто — Д.П.) иное не дрогнув. События в мире, в том числе и события в мысли, не обязаны быть нам приятными, не обязаны нас улаживать <...> Значит, читая какой-то текст, который может показаться непонятным или даже абсурдным, вы должны сделать допуск великодушия в предположении, что в этом тексте есть все-таки что-то, что достойно понимания и внимания» (Там же).

Наконец, М. К. Мамардашвили объясняет смысл слова «великодушие» у Декарта через понятие «диспонибельность» (от фр. *disponibilité* — готовность), которое он называет «отпущенным существованием». По его мнению, «отпущенное существование» конституируется сознанием, готовым на неопределённость, риск; сознанием, которое понимает, что достижение какого-либо конечного, несомненного смысла и блаженное пребывание в нем невозможно (Там же, с. 507–508).

### **Традиция «великодушной коммуникации» в истории европейской философии и науки: скрытое влияние?**

В предыдущих частях этого разыскания, говоря о великодушии как об основании научной коммуникации, мы отталкивались от наличия в текстах данного термина. Мы опирались на указания исследователей, обращались к оригинальным текстам и уделяли внимание этимологии и истории понятий. Однако нельзя не сказать, что параллельно с описанной нами выше терминологической традицией, мы можем фиксировать в философской литературе целый ряд принципов, близких к ней по смыслу. Проблема заключается в том, что они напрямую не отсылают к термину «великодушие», а значит мы не можем с уверенностью говорить о том, что эти позиции связаны с *μεγαλοψυχία* Аристотеля. Тем не менее, уже не претендуя на доказательность нашего утверждения, мы можем предположить своего рода скрытое влияние эпистемологического аспекта добродетели великодушие на принципы научной коммуникации в европейской философии. Прежде всего, это касается идеи необходимости



рассматривать все возможные альтернативы и быть готовым поменять собственное мнение на верное.

Для иллюстрации этой мысли обратимся к «Трактату о человеческой природе» Д. Юма. А именно к фрагменту из «Приложения» к первой его книге. Цель «Приложения» — исправить найденные автором ошибки в предшествующих томах «Трактата», а также изложить более ясно те места, которые обычно вызывали затруднение у читателя.

Философ пишет, что ничем не воспользовался бы охотнее, чем случаем признать собственные ошибки: для него такое возвращение к истине гораздо более почетно, чем безошибочное суждение. Здесь налицо этическое основание научности, важность не механической корректности в исследовании, но доброй воли к познанию. «Человек, свободный от ошибок, — замечает Д. Юм, — может ожидать похвал только своему здравому рассудку; но человек, исправляющий свои ошибки, выказывает в одно и то же время и здравый ум, и чистосердечный, искренний нрав» (Юм, 1996, с. 319).

С другой стороны, обстоятельный анализ философской литературы позволяет обнаружить корреляцию принципа «широкого мышления» в трудах И. Канта с указанными смыслами добродетели «великодушие». Так, еще в письме Герцу от 7 июля 1771 г. философ, комментируя критику со стороны некоторых ученых в свой адрес, пишет следующее: «Вам ведь хорошо известно, что, знакомясь с разумными возражениями, я совсем не стремлюсь прежде всего опровергнуть их; напротив, я присоединяю их к своим суждениям и допускаю возможность того, что эти новые доводы заставят меня отказаться от всех прежних излюбленных (курсив мой — Д. П.) мною идей. Я всегда надеюсь на то, что, беспристрастно рассматривая свои суждения с позиций других мыслителей, я найду некое третье, лучшее, чем мое первоначальное, решение вопроса» (Кант, 1994, с. 484, а).

Позднее в «Критике способности суждения» Кант прямо сформулирует максиму «широкого мышления». Она состоит в необходимости мыслить, ставя себя на место другого: выходить за пределы субъективных, частных условий суждения, исходя из общей точки зрения, которую можно определить, только встав на место других (Кант, 1994, с. 135–136, b).

Отметим, что вышеприведённый пассаж из письма немецкого философа как нельзя лучше коррелирует с фрагментом из переписки Картезия, где тот пишет, что не существует большего препятствия для нахождения истины, чем установление её не через достаточное основание, а произвольно: путем собственных пристрастий, приятных и удобных нам истолкований (Декарт, 1994, с. 587–589, с). Кроме того, о крайней актуальности такой интеллектуальной добродетели как «готовность признавать факты» упоминает и Б. Рассел. По его мысли, если мы хотим говорить о науке, то нам нужна научная дисциплинированность — привычка пытаться устанавливать факты и принимать их, когда они установлены. «Современный мир, — замечает Б. Рассел, — полон сентиментальными людьми, которые, когда находят неприятный им факт, просто отказываются признавать его фактом» (Russell, 1961, p. 714). Такое отношение может нанести огромный вред, потому что неприятные факты, будучи непризнанными, будут иметь еще более неприятные последствия.

Наконец И. Фихте со всей силой своего красноречия настаивает на том, что философу потребно не только чутье к истине, но и любовь к ней (Фихте, 1993, с. 55–56). В деле стремления к истине недопустимо сознательно вводить в заблуждение других, стремясь к заранее уже намеченному, выгодному результату. Необходимо, напротив, «довести до ясного сознания, как свое высшее правило, то, что он ищет только истину, какова бы она ни была; он должен даже приветствовать ту истину, что вообще нет истины, если только она окажется истиной» (Там же, с. 55). Это имеет прямое отношение к коммуникативной практике, т.к. Фихте добавляет, что исследователь не должен пренебрегать никакими положениями, какими бы ничтожными они ему не казались, а ключевое его качество — «способность отказаться от труднейших и глубокомысленнейших работ, как только их неосновательность будет ему доказана или будет открыта им самим» (Там же, с. 55–56).

Итак, в данной работе мы ставили своей целью рассмотреть великодушие как важный принцип научной коммуникации. Представляется, что на основе анализа источников и критической литературы мы показали, что вполне возможна интерпретация,

согласно которой великодушие в коммуникации ученых и философов представляет собой эпистемическую добродетель и духовную практику.

Прежде всего, это очевидно для традиции, связанной с картезианским термином «*générosité*», герменевтическая глубина которого позволяет фиксировать сразу несколько возможных интерпретаций статуса и значения великодушия. Речь идет о таких мета-этических принципах, как признание права на истинное высказывание за всяким человеком, стремление ознакомиться со всеми мнениями относительно предмета исследования, смелая готовность поменять собственное мнение на правильное, научное смирение и пр. Может показаться, что все эти идеи в своей простоте и очевидности даже несколько тривиальны. Однако коль скоро лучшие умы европейской мысли самых разных школ, эпох и направлений считали своим долгом обращаться к ним, последние, очевидно, все-таки важны и заслуживают исследовательского внимания.

Отметим, что все эти качества, которые, как мы убедились, могут быть названы великодушием, требуют от ученого или философа немалого мужества, честности, мудрости, терпения, благожелательности. Это в свою очередь означает, что они приобретаются только путем долгих упражнений, работы над собой и самотрансформации. Это и делает их не просто абстрактными принципами, с которыми достаточно лишь согласиться, но добродетелями, требующими конкретных упражнений, работы над собой, строгости к своей интеллектуальной совести.

Конечно, этические принципы научной коммуникации не могут исчерпываться только теми, которые связаны с великодушием. В данной работе мы коснулись лишь определенной части набора мета-этических принципов, которые могут быть отнесены на счет научной коммуникации и эпистемологии добродетелей. Тем не менее, проведенное исследование позволяет предположить, что именно принципы научной коммуникации, связанные с добродетелью «великодушие», во многом являются фундаментальными для общения в научной среде. Ведь как можно было убедиться, к ним прибегают не только близкие нам мыслители прошлого века, но и классики. Последнее говорит, что

традиционные представления о классической мысли как о сухом рационализме, чуждом всякой духовности, также могут быть поставлены под вопрос.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ:

1. Ален. (2000). Суждения. М.: Республика.
2. Ганшина К. А. Французско-русский словарь. (1977). М.: Изд-во Русский язык.
3. Декарт, Р. (1994 б). Возражения некоторых ученых мужей против изложенных выше «Размышлений» с ответами автора. В кн. Р. Декарт. Сочинения. В 2 т. Т. 2, с. 73–417. М.: Мысль.
4. Декарт, Р. (1994 с). Из переписки 1643–1649 гг. В кн. Р. Декарт. Сочинения. В 2 т. Т. 2, 489–588. М.: Мысль.
5. Декарт, Р. (1994 а). Размышления о первой философии, в коих доказывается существование бога и различие между человеческой душой и телом. В кн. Р. Декарт. Сочинения. В 2 т. Т. 2, 3–72. М.: Мысль.
6. Декарт, Р. (1989 б). Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках. В кн. Р. Декарт. Сочинения. В 2 т. Т. 1, 250–296. М.: Мысль.
7. Декарт, Р. (1989 а). Страсти души. В кн. Р. Декарт. Сочинения. В 2 т. Т. 1, 481–572. М.: Мысль.
8. Зубец, О.П. (2011). *Megalopsykhos, Magnanimus, Величавый. Этическая мысль*, 11, 53–89.
9. Кант, И. (1994 а). Избранные письма. В кн. И. Кант. Сочинения. В 8 т. Т. 8, 463–588. М.: Чоро.
10. Кант, И. (1994 б). Критика способности суждения. В кн. И. Кант. Сочинения. В 8 т. Т. 5, 5–330. М.: Чоро.
11. Макинтайр, А. (2000). После добродетели: Исследование теории морали. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга.
12. Мамардашвили, М.К. (1993). Картезианские размышления. М.: Прогресс, Культура.
13. Мамардашвили, М.К. (2010). Очерк современной европейской философии. М.: Прогресс–Традиция, Фонд Мераба Мамардашвили.
14. Погоняйло, А.Г. (2008). «Свободоречие» и диалог. В кн. П. Ю. Нешитов (Ред.). Истина и диалог: Труды международной научной конференции. Санкт-Петербург, 29–31 мая 2008 г. СПб.: Изд-во РХГА.
15. Попов, Д.С. (2018). Добродетель «великодушие» у Аристотеля, Декарта и Ницше: эпистемологический аспект. Дискурс, 2, 3–11.
16. Фихте, И. (1993). О понятии наукоучения, или так называемой философии. В кн. И. Фихте. Сочинения. В 2 т. Т. 1, 7–64. М.: Мифрил.
17. Фромм, Э. (2014). Душа человека. Революция надежды. М.: АСТ.
18. Фуко, М. (2007). Герменевтика субъекта. СПб.: Наука.
19. Эко, У. (2003). Как написать дипломную работу. М.: Книжный дом «Университет».
20. Юм, Д. (1996). Трактат о человеческой природе, или попытка применить основанный на опыте метод рассуждения к моральным предметам. В кн. Д. Юм. Сочинения. В. 2 т. Т. 1, 53–655. М.: Мысль.

21. Alain. (1961). *Propos sur des philosophes*. Paris: Presses universitaires de France.
22. Brătescu, G. (1984). Note. In b. R. Descartes. *Pasiunile sufletului*, 173–228. București: Editura științifică și enciclopedică
23. Cottingham, J. (1998). *Philosophy and the good life: Reason and the passions in Greek, Cartesian and psychoanalysis ethics*. Cambridge University Press.
24. Howland, J. (2002). Aristotle's Great-Souled Man. *The Review of Politics*, 64 (1), 27–56.
25. Kaufmann, W. (1974). *Nietzsche philosopher, psychologist, antichrist*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
26. Nietzsche, F. (1874). *Unzeitgemässe Betrachtungen. Schopenhauer als Erzieher*. Schloss–Chemnitz: Verlag von Ernst Schmeizner.
27. Rey, A. (2010). *Dictionnaire Historique de la langue française*. Paris: Le Robert.
28. Russel, B. (1961). *The Life Without Fear*. In b. B. Russel. *The basic writings of B. Russell, 1903–1959*, 710–715. New-York: Simon and Schuster.
29. Schofield, M. (2009). *Republican Virtues*. In b. R. K. Balot (ed.). *A Companion to Greek and Roman Political Thought*, 199–213. Blackwell Publishing.
30. Shapiro L. (1999). *Cartesian Generosity*. *Acta Philosophica Fennica*, 64, 249–275.
31. Turri, J., Alfano, M., Greco, J. (2017). *Virtue Epistemology*. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Accessed 15.05.2019 <https://plato.stanford.edu/entries/epistemology-virtue/>

*Popov Danil*

The Institute of philosophy, Saint Petersburg State University

## Magnanimity as the basis of scientific communication

**Abstract:** The scope of the study is the virtue “magnanimity” which appears as epistemic one in several contexts and comprises special communication practices both in philosophy and science. The link between magnanimity and the sphere of knowledge (in the wide sense) is traced back to Socratic readiness for dialogue and correcting one’s own delusions of Aristotle’s “man of a great soul”. Yet, careful examination of the works of Descartes makes it possible to focus on the scientific and communicative aspect of this virtue. Cartesian magnanimity (*générosité*) appears as a guarantee of goodwill to others and provides sincerely respectfulness to their opinions. Thus, a comprehensive consideration of the object of research becomes possible. The tradition of «generous communication» continues in the ideas of «academic humility» by U. Eco and the principle of «disponibilité» by M. K. Mamardashvili. It is worth noting that the analysis of some ideas of D. Hume, I. Kant, J. Fichte, B. Russell reveals their similarity to the principle in question. So, we can suggest the hidden influence of the epistemological aspect of virtue «magnanimity» on the principles of scientific communication in European philosophy.

**Keywords:** magnanimity, generosity, academic humility, epistemic virtues, objectivity, scientific communication, Descartes, Nietzsche, Foucault

*Попов Степан Денисович*

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики» Санкт-Петербург  
stepanpopov15@gmail.com

*Научный руководитель: Богданов Константин Анатольевич,*  
доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник,  
Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом)

## **Литература, которой нужен «папа со стороны»: Борис Пастернак и теория русского формализма**

**Аннотация:** Общеизвестно мнение, согласно которому ранний Пастернак скептически относился к теории русского формализма. Последнее — один из важнейших тезисов, который выдвигает традиционный литературоведческий нарратив, существующий вокруг поэта и тем самым задающий основные, базовые о нем читательские представления. И тем не менее, существующие данные, согласно которым Пастернак имел очень тесную связь с русским формализмом, как биографическую, так и концептуальную (по крайней мере, в период раннего творчества), — позволяют оценить этот тезис критически. Поставленный таким образом проблемный вопрос следует расширить; в частности — на уровень компаративного анализа текстов раннего Пастернака с некоторыми из формалистских работ.

Уточнение контекстуального фона, существовавшего вокруг Пастернака, и анализ его стихотворений через особенности этого фона, с одной стороны, дает возможность посмотреть на пастернаковское письмо и, соответственно, теоретико-литературные модели формализма как метатекстовые по отношению к последнему — в их прагматическом аспекте. То общее, что здесь возникает, — это осмысление языка в духе аналитической философии, где фигура языка понимается как сумма разноmodalных высказываний, суть которых определяется исходя из тех прагматических контекстов, в которых они производятся. Соответственно, и литературное произведение в этой перспективе объявляется, с одной стороны, поэтической практикой, а с другой стороны, литературной теорией — не сводом канонических значений, требующих своего специального объяснения, а прагматическим процессом, цель которого в интен-

сивной коммуникации с читателем с тем, чтобы произошло отстранение не только окружающей его действительности, но и его способа чтения литературных текстов.

**Ключевые слова:** Борис Пастернак; русский формализм; ОПОЯЗ; ЛЕФ; дейксис; прагматика литературы; аналитическая философия языка.

*Заниматься только одной литературой — это даже не трехполье, а просто изнурение земли. Литературное производство не происходит от другого литературного произведения непосредственно, а нужно ему еще папу со стороны. Это давление времени является профессиональным фактором, без него нельзя создать новые художественные формы.*

**Виктор Шкловский, «О писателе и производстве».**

Общеизвестно мнение, согласно которому Пастернак скептически относился к любым попыткам теоретизировать практики производства литературного текста. Антитеоретическая, даже антифилологическая установка поэта — это один из важнейших сюжетов, лежащих в основе традиционного литературоведческого нарратива, существующего вокруг Пастернака; и соответственно, задающего основные, базовые о нем читательские представления. Однако необходимо признать, что возникновение этих представлений именно в таком варианте — лишь следствие заданной, сознательно сконструированной традиции восприятия поэта и его произведений. Появление подобного мифа — это, с одной стороны, результат критической интерпретации Пастернака современниками<sup>20</sup>, а с другой — итог дальнейшего прочтения его текстов различными исследователями<sup>21</sup>.

Критика традиционного пастернаковского нарратива должна начинаться с переосмысления содержательных основ мифа о поэте: в част-

<sup>20</sup> Во многом — Ходасевичем. Например: «Однажды мы с Андреем Белым часа три трудились над Пастернаком. Но мы были в благодушном настроении и лишь весело смеялись, когда после многих усилий вскрывали под бесчисленными капустными одежками пастернаковых метафор и метонимий — крошечную кочерыжку смысла» (Ходасевич, 1926, с. 3).

<sup>21</sup> Так, например, И. П. Смирнов пишет о присущей Пастернаку технике «непрямого высказывания, скрытых значений, герметичности» (Смирнов, 1996). Неэксплицитность высказывания, по мнению исследователя, свидетельствует о принципиальном для поэта отказе от позиции автора, производящего знание о литературе со статусом теоретического. А. К. Жолковский (Жолковский, 2011), как и К. М. Поливанов (Поливанов, 2006), — придерживаются схожей точки зрения.



ности, через уточнение контекстуального фона, существовавшего вокруг Пастернака. В свою очередь, детализация контекстуального фона позволит наметить новые модели чтения текстов поэта. Исследование же некоторых особенностей раннего пастернаковского письма в контексте русского формализма, — по общему признанию, наиболее яркого явления теории литературы в начале XX века, — реконструкция биографических и концептуальных связей, существовавших между ними, даст в итоге возможность сменить базовую аналитическую и методологическую предпосылку рассуждения о поэте в целом.

### **Пастернак и формалисты: биографическое и концептуальное.**

Одним из первых о существовании биографических связей между Пастернаком и русским формализмом заговорил Вяч. Вс. Иванов в связи с письмами Пастернака к С. Боброву (1916 год), где первый пишет о восприятии собственных стихотворений в «терминах “ритмико-синтаксических напряжений”» (Иванов, 1988). Исследователь связывает подобное словоупотребление с чтением поэтом вышедшей чуть ранее стиховедческой работой Брика на эту тему. К. Депретто отмечает, что отношения между формалистами и Пастернаком были вполне комплиментарными: так, например, «Сестру мою жизнь» Пастернак читает в 19-м году, опять-таки, у Бриков; 17-е письмо в «Зоо» Шкловского практически полностью посвящено Пастернаку; многие из пастернаковских стихотворений в 20-е публикуются в изданиях, «выпускающихся силами формалистов» (Депретто, 2015).

Представляет интерес также известное пастернаковское письмо к П. Н. Медведеву (1929), где Пастернак определяет основные категории формалистского анализа (остранение, принципы различения фавулы и сюжета) как «счастливые» и «дальнобойные». Однако указанное письмо Пастернака, а также другие биографические сведения о взаимной интеллектуальной симпатии поэта и формалистов — следует дополнить кратким исследованием форм коммуникации последних с русским культурным пространством 1910–1920-х годов; фактически — определением тех концептуальных причин и условий, позволившим Пастернаку не просто ознакомиться, но и адаптировать формалистские теоретические концепты. Так, К. Эмерсон пишет об использовании формалистами коммуникативных страте-

гий, более релевантных для действия в границах не научного, академического дискурса, а в рамках дискурса литературной борьбы; в частности — речь идет об использовании формализмом стратегий производства скандала или провокации (Эмерсон, 2011). Объясняя специфику подобного прескриптивного субстрата формалистского публичного поведения, А. Н. Дмитриев и Я. С. Левченко пишут:

«...речь здесь шла не о новой всеохватной теории и не об универсальном методе, но о принципиальной перемене видения самого существа науки о литературе»  
(Дмитриев и др., 2001).

Действительно, эпистемология формализма сложилась не в рамках существовавшей на тот момент филологической дисциплины, а в результате критической рефлексии о последней. Этот факт позволяет говорить о формализме не столько как об акторе научного поля, сколько как об акторе, возникшим в границах поля, ему по очевидным причинам соположенном — то есть, в границах поля объекта исследования этой науки (в данном случае — в поле литературы). Таким образом, формалисты, создавая новый тип говорения и рассуждения о литературе, постепенно обретали и амбиции по управлению последней<sup>22</sup> (в частности — в рамках осмысления футуристских практик письма). Следовательно, и те работы формалистов, которые принято оценивать как пример «чистой теории», сводимой исключительно к выявлению ряда умозрительных абстрактных моделей, — и потому чаще рассматриваемые вне исторического и культурного контекста их появления, — суть неотъемлемая часть литературного мира 1910–1920-х годов. В классической социологии авангарда подобное «размывание» статуса метаязыка теории и перевода его на уровень художественного дискурса определяется как необходимый для переосмысления функции искусства — эксперимент с его медиальной формой. В частности, П. Бюргер пишет об этом следующее:

<sup>22</sup> Примечательна здесь, например, известная статья Ю. Тынянова «Промежуток», которая, как утверждает М. В. Умнова, «представляет собой попытку нащупать черты системы в текущей литературной ситуации... и выявить направления, открывающие перспективы развития литературы» (Умнова, 2013, с. 110). Фактически, Тынянов в данном случае стремится построить из современной ему литературы некоторый проблемный нарратив, цельную литературную систему. Понимание же литературы как системы приводило к тому, что критик-формалист становился как бы актором, кто не только описывает, но и активно формирует последнюю (Умнова, 2013, с. 107).

«This is not to imply that the avant-gardistes produced no works whatever... We will see that whereas they did not destroy it, the avant-gardistes profoundly modified the category of the work of art» (Bürger, 1984, с. 50–51).

По этой причине такие известные работы формалистов, как «Воскрешение слова», «Искусство как прием» или «Как сделана “Шинель” Гоголя», — следует определить как метатекстовые по отношению к авангардной литературе (по определению Депретто — как «эстетическая идеология футуризма» (Депретто, 2015, с. 291)); и потому — служащие некоторой «идеальной» моделью, ориентиром и для Пастернака, который, как утверждает Л. Флейшман, на раннем этапе своего творчества апперцепировал именно футуристские практики производства поэтического текста (Флейшман, 2006). В свою очередь, это обстоятельство позволяет обратиться к перспективе компаративного чтения ряда работ формалистов и ряда текстов раннего Пастернака с целью обнаружения общего для них понимания того, что есть литература и каким должен быть литературный текст.

### **«Давай ронять слова»: поэтические эффекты и невербальные механизмы их производства.**

Одним из наиболее показательных произведений Пастернака в перспективе означенных принципов анализа — является раннее стихотворение «Давай ронять слова», включенное в состав сборника «Сестра моя жизнь». Этот текст примечателен тем, что будучи латентно направленным на прямой контакт с читателем (отсюда и многочисленные обращения: «Давай ронять», «Не надо толковать», «Ты спросишь» и т.д.), — никакое пропозициональное сообщение ему не передает. Так, количество вопросов, формулируемых Пастернаком, — и по сути, призванных уточнить характер и свойства подразумеваемого объекта, — непропорционально количеству его ответов, обязанных локализовать последнее в границах некоторой законченной дефиниции:

«Кто иглы заслезил...», «Кто коврик за дверьми»,  
«Ты спросишь, кто велит», «Кому ничто не мелко», «Кто погружен в отделку», «Ты спросишь, кто велит».

Пастернак, перманентно указывая читателю на присутствие некоторого объекта в своем тексте, его точного определения все

же не производит; или точнее — производит, но в несоразмерном относительно выше процитированного объеме («Всесильный Бог деталей»). Создавая все условия для появления акта внутритекстовой референции, поэт не реализует его потенциал в полной мере. С одной стороны, факт возникновения в стихотворении подобного эллиптического образования ставит проблему описания, конструируемого здесь Пастернаком поэтического эффекта, а с другой — определению способов его производства и их дальнейшей контекстуализации в рамках формалистской теории. В данном случае любопытно, что в основании большинства «указывающих» фраз лежит местоимение «кто» и его дериват «кому». Э. Бенвенист, характеризуя прагматические особенности этого типа местоимений, отмечает:

«...так называемые местоименные формы соотносятся не с “реальностью” и не с “объективным” положением в пространстве и времени... Важная роль этих форм в языке соразмерна с природой задачи, которую они призваны разрешать и которая есть не что иное, как коммуникация на межсубъектном уровне» (Бенвенист, 1974, с. 287–288).

Согласно концепции исследователя, местоимение выполняет функцию актуализации предмета высказывания и, следовательно, для исполнения своей коммуникативной функции — подразумевает, опять-таки, обязательное наличие фигуры референта. Читателю, не обнаружившему последнего в тексте пастернаковского стихотворения, приходится обращаться к иным способам рецепции<sup>23</sup>; фактически — к поиску смысла текста за его вербальными границами, за пределами его номинативного ряда. И тем не менее, описанный поэтический эффект следует определить не столько как обман чи-

<sup>23</sup> Б. А. Успенский подчеркивает: «Процесс коммуникации оказывается... отправным пунктом — можно сказать, краеугольным камнем — при создании образа объективной реальности...» (Успенский, 2007, с. 39). Таким образом, коммуникация, — и реализуемая посредством дейктических слов, — не опосредует общий опыт говорящих, границы общей для них ситуации, а напротив фундирует последний, создает предпосылки для его появления. Коммуникация оказывается первичной по отношению к пониманию и интерпретации говоримого. Именно по этой причине читатель пастернаковского стихотворения, восприняв призыв поэта к установлению коммуникации, и движется от простых сигналов — к более сложным механизмам взаимодействия. Иными словами, Пастернак в данном случае эксплуатирует базовые механизмы человеческой коммуникации с тем, чтобы произвести некий уникальный поэтический эффект. И важно отметить, что подобная игра ведется последним сознательно.

тательских ожиданий ввиду неисполнения заявленной автором коммуникативной задачи, что вполне отвечало бы эвристике рецептивной эстетики, вполне актуальной здесь аналитической модели; сколько как результат действия особого дейктического механизма, обладающего не привычным словесным, а экстралингвистическим характером. «Невербальность» же литературного воздействия, его несводимость к четкому классу слов или слов как таковых — и была отрефлексирована рядом формалистов в рамках категории «прием».

Как пишет Г. Тиханов, трактовка «приема» как несловесного явления была чрезвычайно близка, в первую очередь, Шкловскому и другим ОПОЯЗовцам<sup>24</sup> (Тиханов, 2016). По мнению исследователя, именно этим формалистским теоретикам, в отличие, например, от Якобсона или других членов МЛК, — был близок модус рассуждения о литературе «за горизонтом языка, по ту сторону языка» (Тиханов, 2016, с. 62). С. Н. Зенкин, соглашаясь с указанным тезисом Тиханова, указывает на важнейший для ОПОЯЗа принцип рассмотрения литературного текста как модели «движения» или «действия», — то есть, не как суммы значений, порождаемых спецификой работы языка, а как некоторой речевой деятельности, интенсифицирующей герментевтические усилия читателя посредством создания эффекта «непонятности», «странности» им читаемого (Зенкин, 2016). Шкловский, впервые вводя в научный оборот термин «остранение», писал:

«...приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи...» (Шкловский, 2018, а, с. 256).

По мысли Шкловского, основная цель любого литературного текста — есть «продление воспринимательного процесса», «переживание деланья вещи» посредством деформации привычного рецептивного контекста его читателя, в основе чего лежит —

<sup>24</sup> В частности, именно это концептуальное положение и позволило опоязовцам впоследствии осуществить перевод своего аналитического внимания на «соседние ряды», отойти от принципа рассмотрения литературы как замкнутой, автономной системы — и перейти к рассмотрению литературной эволюции как части мира и социальных, и политических, и культурных явлений.

опять-таки, несловесный, невербальный по своей специфике эффект. То, что Пастернаком было адаптировано это одновременно и дескриптивное, и прескриптивное положение, — очевидно. Та цель, которую ставил перед своим стихотворением Пастернак, организуя последнее вокруг приема дейктической отсылки читателя к некоторому несуществующему в тексте произведения объекту (и тем самым — превращающему процесс поиска этого объекта в бесконечный), — синонимична формалистской цели представления художественного произведения как рамки производства читательского опыта. Соответственно, в случае с Пастернаком и формализмом можно говорить о некоем общем понимании категории «литературности», — то есть, того, что и делает текст литературным произведением, отделяя его от других типов дискурса. «Литературность» для обозначенных авторов — есть показатель того, насколько активно текст может взаимодействовать со своим читателем. Литературный же текст — это тот, что, не сообщая какого-либо субстанционального высказывания, позволяет обрести читателю опыт интенсифицированного размышления, лишённого утилитарной задачи (например, задачи моделирования коммуникативного сообщения с ясным пропозициональным содержанием).

### **Дейктическое письмо Пастернака: между заумным языком и литературой факта.**

В перспективе установления генеалогического типа связи между Пастернаком и формалистами любопытно также рассмотреть и другое раннее стихотворение поэта, «Сложа весла»:

«...Это ведь может со всяким случиться!  
Этим ведь в песне тешатся все.  
Это ведь значит — пепел сиреневый...».

И далее:

«Это ведь значит — обнять небосвод,  
Руки сплести вокруг Геракла громадного,  
Это ведь значит — века напролет  
Ночи на шелканье славок проматывать!».

В этом тексте работает поэтический прием, уже отмеченный и описанный ранее: производство множества дейктических отсылок к некоторому объекту, номинально существующему внутри текста, — при отсутствии какой-либо денотативной его экспликации. Однако в данном случае эта «невербальная», дейктическая тенденция пастернаковского письма реализована еще с большим радикализмом: объекта, к которому перманентно отсылает читателя автор, — нет в тексте произведения как такового, даже на уровне простейшей формулы (как было в стихотворении «Давай ронять слова»). К. Бюлер, комментируя прагматические рамки производства дейксиса, отмечает: «...не существует такого звукового указательного знака, который бы не нуждался в жесте или в каком-нибудь другом средстве, эквивалентном жесту, или, наконец, в каком-нибудь замещающем жест конвенционально принятом ориентире...» (Бюлер, 1993, с. 74). Дейксис, по мысли Бюлера, производя акт референции, нуждается в дополнительном средстве указания на подразумеваемый объект: то есть, для совершения коммуникативного обмена недостаточно произнести «там» или «здесь» (или — «это ведь может...», «этим ведь в песне», «это ведь значит...»), но необходимо также еще и создать условия для того, чтобы адресат высказывания смог понять, о каком именно объекте идет речь.

Иными словами, дейксис нуждается в некоем элементе, конкретизирующем путь установления объекта, к которому он отсылает. Пастернак же в условиях письменной речи, фикционального речевого пространства (или в категориях Бюлера — в условиях «дейксиса к воображаемому» (Бюлер, 1993, с. 97)), где подобным элементом может служить лишь сам референт (или различные формы косвенного указания вроде пространственной ориентации рассказчика), — фактически, отрицает саму возможность подобной конкретизации; а значит — и отрицает способность собственного сообщения быть содержательным, осмысленным в целом. Шкловский, комментируя появление первых заумных стихов, в одной из своих статей писал, что «в производительной стороне, в своеобразном танце органов речи и заключается большая часть наслаждения, приносимого поэзией» (Шкловский, 2018, б, с. 240). Заумная установка на анти-телеологичность литературного текста, что очевидно, разделяется и поэтом, и теоретиком: к тому же, как было показано ранее, в рам-

ках единой платформы понимания «литературности» — и схожих проблем гуманитарного свойства.

Однако важно также добавить, что отношения Пастернака как поэта и формалистов как литературных теоретиков — обладают характером не пассивной рецепции, а активной и продуктивной конвергенции, что может проиллюстрировать анализ, например, другого стихотворения из СМЖ — «Любить — идти, — не смолкнул гром...». Так, в этом тексте при описании некоего любовного аффекта поэт в подавляющем количестве использует глаголы несовершенного вида («топтать тоску», «не знать ботинок», «пить с веток» и т.д.) и тем самым конструирует свой текст не как дискурсивный (то есть, задающий границы любовному чувству, описывающий возможные состояния абстрактного любовника: условно говоря, «как любить»), а как репрезентацию индивидуального чувственного праксиса (то есть, непосредственную документацию аффективного состояния: «как любить»); фактически — отказываясь от слова, от вербального, переходя к невербальному, смещая поэтический эффект на уровень самого акта производства поэтического высказывания («И, раз сваясь, запеть: «Седой, / Я шел и пал без сил. Когда-то...»» — очевидная экспликация, а вместе с тем и острашение процедуры производства литературного высказывания), Пастернак двигается дальше и заменяет литературный дискурс действием в целом («Так пел я, пел и умирал» — и слово здесь не просто рифмуется с перформативным действием, а оказывается им полностью заменено).

Манифестируемая документальность этого стихотворения, в свою очередь, дает повод сопоставить его перформативный потенциал с перформативным потенциалом литературы факта, — более поздней итерацией формалистского проекта (Калинин, 2012), — как ее описывал все тот же Шкловский: «Для того, чтобы быть поэтом, нужно в стихи втащить свою профессию...» (Шкловский, 2018, в, с. 627); или Николай Чужак: «...полная конкретизация литературы. Никаких «вообще». Долой бесплотность, беспредметность, абстракцию... <...> Мы — злейшие враги номинализма; мы — за именованность» (Чужак, 2000, с. 21). Таким образом, проделанные Пастернаком отказ от литературного дискурса и переход к пониманию фактов как феноменов одновременно и языковых и вне-языковых оказа-



лись своего рода предвестием ряда теоретических концепций ЛЕФа; в частности — концепции литературы как опыта производства перформативных речевых актов (Арсеньев 2016; Arseniev, 2019).

\*\*\*

Подводя краткий итог сопоставлениям особенностей письма раннего Пастернака и теоретико-литературных моделей, разработанных ОПОЯЗом (и в большей степени — Шкловским), можно констатировать весьма последовательные аналогии, возникающие между ними. И тем не менее, вопрос об их статусе и о том возможном металитературном потенциале, что скрывается за подобными совпадениями между, с одной стороны, поэтической практикой и, с другой стороны, литературной теорией, — по-прежнему остается открытым. Но есть все основания полагать, что последние возникли не столько благодаря непосредственному знакомству Пастернака и формалистов (что очевидно), сколько совпадением их взглядов в рамках некоей единой концептуальной платформы. Характеризуя эпистемологический горизонт этой платформы в связи с уже цитировавшейся выше работой Шкловского, И. А. Калинин пишет:

«В случае формализма перед нами не начало очередной теории репрезентации, а движение в сторону того, что позднее будет обозначено через понятие «текстуальность», высвободившее описание процесса смысло- и формопроизводства из-под власти сознательных интенций автономного субъекта» (Калинин, 2016, с. 61).

Исследователь, вполне справедливо отрицая здесь общность формализма с классическими теориями репрезентации и менее справедливо — устанавливая связь последнего с принципом осмысления текста, возникшего в поздних работах Ролана Барта, пишет о формалистском понимании литературного произведения как медиального пространства, существующего независимо от любых возможных авторских интенций повлиять на него. Тем не менее, учитывая тот концептуально важный сюжет дейктического письма и, соответственно, прагматического измерения литературных фактов, оказавшегося вполне релевантным для формалистских теоретиков и тем самым продемонстрировавшем ту степень акту-

альности для них образа сознательно конструируемого речевого поведения, — формализм следует сопоставить с иной теоретической традицией, нежели предложенной Калининым; а именно — с традицией аналитической философии языка.

«Общим местом» в данном случае будет представление фигуры языка с прагматической точки зрения. В частности, Людвиг Витгенштейн в своих поздних работах пытался описать язык как сумму разноmodalных высказываний, суть которых определяется исходя из тех прагматических контекстов, в которых они производятся (Витгенштейн, 1985). В целом, это схоже с тем, как думали о языке — и формалисты, и Пастернак, избирая в качестве наиболее приемлемой формы его реализации не совокупность готовых для толкования пропозиций, а аффективное переживание самого процесса речепроизводства<sup>25</sup> в условиях отстранения конвенциональных для поэтического текста рамок восприятия. Факт свободного и сознательного переосмысления последних Пастернаком и формалистами — есть свидетельство принятия ими релятивной сущности языка; впоследствии — и операционализированной тем же Витгенштейном или Джоном Остином.

### Список источников:

1. Арсеньев, П.А. (2016). Литература факта высказывания: Об одном незамеченном прагматическом повороте. Новое литературное обозрение, 138 (2).
2. Бенвенист, Э. (1974). Общая лингвистика. М.: Прогресс.
3. Бюлер, К. (1993). Теория языка. Репрезентативная функция языка. М.: Прогресс.

<sup>25</sup> Это, в свою очередь, дает возможность выявить в литературных теориях ОПОЯЗа и поэтических практиках раннего Пастернака скрытый политэкономический потенциал, который удастся обнаружить, сопоставив их с работами Ж. Батая о советской индустриализации и советском типе экономике в целом. Ср: «The Russian economy assumed its current form as early as 1929, at the beginning of the five-year plan. It is characterized by the allocation of nearly all the excess resources to production of the means of production <...> Soviet communism closed itself firmly to the principle of nonproductive expenditure <...> ... the social transformation it brought about eliminated the most costly forms of such spending and its incessant action tends to demand the maximum productivity from each individual, at the limit of human powers. No previous form of economy was able to reserve such a large share of the excess available resources for the increase of the productive forces, that is, for the growth of the system» (Bataille, 1988, с. 158–159). Рост объема средств производства, труд как нечто, что способствует продолжению и даже интенсификации труда же как такового, — оказываются синонимичными представлениям Пастернака и ОПОЯЗовцев о литературности как таковой. Однако это — уже тема для отдельного разговора.

4. Витгенштейн, Л. (1985). Философские исследования. Новое в зарубежной лингвистике, 16, 79–129.
5. Депретто, К. (2015). Формализм в России: предшественники, история, контекст. М.: Новое литературное обозрение.
6. Дмитриев, А.Н., Левченко Я. С. (2001). Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма. Новое литературное обозрение, 50 (4).
7. Жолковский, А.К. (2011). Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение.
8. Зенкин, С.Н. (2016). Там, где кончается слово: об одной тенденции в филологии 1920–1930-х годов. В кн.: С. Н. Зенкин, Е. П. Шумилова (Ред.), Русская интеллектуальная революция 1910–1930-х годов: Материалы международной конференции (Москва, РАНХиГС, 30–31 октября 2014 г.), 91–102. М.: Новое литературное обозрение.
9. Иванов, В.В. (1988). Пастернак и ОПОЯЗ. В сб.: М. О. Чудакова (ред.). Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения, 70–83. Рига: Зинатне.
10. Калинин, И.А. (2012). Угнетенные должны говорить: массовый призыв в литературу и формирование советского субъекта, 1920-е — начало 1930-х годов. В сб.: А. М. Эткинд, Д. Уффельманн, И. В. Кукулин (ред.). Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России, 587–664). М.: Новое литературное обозрение.
11. Калинин И.А (2016). Виктор Шкловский versus Роман Якобсон: война языков. Вестник Санкт-Петербургского университета: Филология, Востоковедение, Журналистика, 3 (9), 55–64.
12. Поливанов, К.М. (2006). Пастернак и современники: Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М.: Издательство Высшей школы экономики.
13. Смирнов, И.П. (1996). Роман тайн «Доктор Живаго». М.: Новое литературное обозрение.
14. Тиханов, Г. (2016). О наследии русского формализма. В кн.: С. Н. Зенкин, Е. П. Шумилова (Ред.), Русская интеллектуальная революция 1910–1930-х годов: Материалы международной конференции (Москва, РАНХиГС, 30–31 октября 2014 г.), 58–64. М.: Новое литературное обозрение.
15. Умнова, М.В (2013). «Делать вещи нужные и веселые...»: Авангардные установки в теории литературы и критике ОПОЯЗа. М.: Прогресс-Традиция.
16. Успенский, Б.А (2007). Его Loquens: Язык и коммуникационное пространство. М.: Российский государственный гуманитарный университет.
17. Флейшман, Л.С. (2006). Фрагменты «футуристической» биографии Пастернака. В кн. Л. С. Флейшман, От Пушкина к Пастернаку: избранные работы по поэтике и истории русской литературы, 544–586. М.: Новое литературное обозрение.
18. Ходасевич В.Ф (1926). Парижский альбом. Дни. Париж, 1027.
19. Чужак, Н.Ф. (2000). Писательская памятка. В кн. Н.Ф. Чужак (Ред.), Литература Факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа, 9–29. М.: Захаров.
20. Шкловский, В.Б. (2018а). Искусство как прием. В кн. В. Б. Шкловский, Виктор Шкловский. Собрание сочинений. Том I: Революция, 250–269. М.: Новое литературное обозрение.

21. Шкловский, В.Б. (2018б). О поэзии и заумном языке. В кн. В. Б. Шкловский, Виктор Шкловский. Собрание сочинений. Том I: Революция, 226–245. М.: Новое литературное обозрение.
22. Шкловский, В.Б. (2018в). О писателе и производстве. В кн. В. Б. Шкловский, Виктор Шкловский. Собрание сочинений. Том I: Революция, 625–631. М.: Новое литературное обозрение.
23. Эмерсон, К. (2011). Литературные теории 1920х годов: Четыре направления и один практикум. В кн. Е. А. Добренко, Г. Тиханов (Ред.), История русской литературной критики: советская и постсоветская эпоха, 207–248. М.: Новое литературное обозрение.
24. Arseniev, P (2019). Sergei Tret'iakov Between Literary Positivism and the Pragmatic Turn. *Russian Literature*, 103–105, 41–59.
25. Bataille, G. (1988). Soviet Industrialization. В кн. *The Accursed Share: An Essay on General Economy*, 147–169. Zone Books.
26. Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. University of Minnesota.

*Popov Stepan*

National Research University Higher School of Economics St Petersburg

## Literature that needs a «dad from the other side»: Boris Pasternak and the theory of Russian formalism

**Abstract:** It is generally known that early Pasternak was skeptical about the theory of Russian formalism. The latter is one of the most important theses, which advances the traditional literary narrative about poet and sets the basic reader's ideas about him at all. Nevertheless, the existing data, according to which Pasternak had a very close connection with Russian formalism, both biographical and conceptual (at least during his early period), make it possible to evaluate this thesis critically. The problem question posed in this way should be expanded; in particular, to the level of comparative analysis of the early Pasternak's texts with some of the formalist's works.

Refining the contextual background that existed around Pasternak, and analyzing his poems through the peculiarities of this background, on the one hand, makes it possible to look at Pasternak's lyric writing and, accordingly, the literary-theoretical models of formalism (as metatext in relation to the latter) — in their pragmatic aspect. What is common here is the understanding of language in the spirit of analytical philosophy, where the figure of the language is understood as the sum of different modal expressions, the essence of which is determined on the basis of the pragmatic contexts in which they are made. Accordingly, a literary text in this perspective is declared by poetic practice and literary theory as not a set of canonical meanings requiring its special explanation, but a pragmatic process, the purpose of which is to intensively communicate with the reader.

**Keywords:** Boris Pasternak; Russian Formalism; OPOJAZ; LEF; Deixis; Literary Pragmatics; Analytic philosophy

ТЕЗИСЫ УЧАСТНИКОВ КОНФЕРЕНЦИИ  
«СМОЛЬНЫЕ ЧТЕНИЯ — 2019»

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

---

*Buimisters Jegors*

University of the Arts London, Camberwell College of Arts  
alefcontact@gmail.com

*Research Supervisor Information: Jeremy Spencer,  
PhD, University of the Arts London*

**Slaughterhouse Deity: Sacred Violence and Body  
Philosophy in Paintings of Francis Bacon**

The dissertation analyses the theme of violence in Francis Bacon's paintings in the light of the concept of sacred violence, and aims to demonstrate how Bacon's legacy shows that his practice is to a large extent preoccupied with the questions related to the field of the sacred violence discourse — hence, in order to penetrate into the heart of the artist's message, those questions must be carefully studied. Furthermore, it is argued that the investigation of Bacon's paintings from the perspective of sacred violence provides a basis for new paths of criticism, especially in the field of the artist's relationships with religious-anthropological questions, areas that are arguably among the most controversial, young and underrepresented in the field of studying the artist's legacy.

Conceptually, this research applies the interpretations of the two French philosophers who based their academic interests in the field of sacred violence, Rene Girard and George Bataille: the first interpretation claims that the inherent aggression of human nature leads to “a ferocious outburst, in which a single picked-out individual “is literally torn apart”

[1], creating a circle of sacred mimetic violence that is stopped only in Christ's self-sacrifice [2]; the second views sacred violence as a direct experience which gives "means of access to transcendence" [1], and has radical anti-theistic roots — God is perceived as "the sign of universal homogeneity" and His death is seen as the only way to return Sacred its transgressive power [3]. The research also addresses the philosophy of Dietmar Kamper, proposing to apply his concept of sedation of violence, "a contemporary form of compulsion, of forcing to be calm and tranquillised" [4], to the explanation of certain tendencies of diminishing expressive aggression which is observed as Bacon grew older.

For understanding the role of sacred violence in Bacon's art, this dissertation primarily addresses the role of the body and crucifixion in it — the subjects the artist always stayed loyal to throughout his practice.

This paper claims that Francis Bacon was among the first to paint bodies per se — not human bodies, not animal bodies, but some sort of "intense and intensive" flesh — Deleuze in this case quotes Antonin Artaud and calls it "body without organs" [5].

It is argued that perceiving Bacon's figures as bodies per se explains elements of his paintings that initially seem obscure: such as why Bacon, a renowned individualist in life, paints figures that almost fully lack individuality. Even when it comes to works that suppose portraiture, like "In Memory of George Dyer" (1971), identification of the supposed prototype is challenging. In this case, the research finds accordance of this effect with the idea of neglecting individuality in the act of sacred violence, as described by both Girard and Bataille [2; 6].

Expanding on the questions of body imagery, the research identifies the iconography of scream in Bacon's art as deeply Bataillian in its conceptual foundation, pointing to its accent on aggression, energy and animalisation. For Bataille, the scream is an ecstatic expression of being subjected to sacred violence, "a sort of energetic movement that breaks out of the body of a living creature and liberates it from ideals, beauty and harmony" — Bataille's belief that scream transfers a man into a beast state [6] is paralleled by Deleuze writing how Bacon's screaming characters enter "a zone of indiscernibility... between man and animal" [5]. Therefore, this research concludes that the scream is the way through which Bacon's bodies absorb and express pure pain and ecstatic violence that elevates to the sacred realms.

When this paper addresses the theme of crucifixion in Bacon's art, it proposes to regard it as the key element to the artist's system of sacred violence. Special attention is given to the *Crucifixion* (1933), "Fragment of a Crucifixion" (1950) and "Painting" (1946), which all, through repeating motifs of ribcages and open carcasses with limbs spread sideways as on the Cross, draw strong visual parallels between the crucifixion and slaughterhouse meat. The parallels are driven between this approach and Bataille's statement that "abattoir replaces religion", his description of "holy terror and religious disgust in the face of a scene of animal slaughter" [6]. The research further claims that the combination of the abattoir and the Cross is also a combination of two hypostases of the crucifixion — physical torture and the act of sacred violence, and the apparent discrepancy between abattoirs and crucifixions is resolved through both of them being "excluded from daily life and everything normal" [6] — which makes them sacred by definition. Thus, by connecting sacred violence and body in the crucifixion, Bacon enters into the confrontation with the past tradition and constructs his own semantics of this scene, using the framework of sacred violence to reinforce the initial brutality of the crucifixion, neglecting its overly aestheticised image in Western art [7].

The perspective applied in this research opens a critical interpretation of Bacon's paintings and ties the diverse elements of their composition, texture and figures into a coherent system that demonstrates the power of the artist's painterly thought and reveals the transgressive nature of his work, demonstrating that the concept of sacred violence is not only present in Bacon's art, but forms its carcass — thereby speaking about Bacon's art using the language of sacred violence is among the most effective ways to uncover the meaning behind its semantic load and formal conventions. The mechanism of sacred violence, according to Rene Girard, can only be defeated by its exposure, and although it seems a profanation to address didactic role to modern art, there is a possibility that thorough understanding of Bacon's treatment of that mechanism could lead to its further dissolution.

### Reference List:

1. Arppe T. (2009). Sacred Violence: Girard, Bataille and the Vicissitudes of Human Desire. *Distinktion: Journal of Social Theory*, 10(2), 31–58.



2. Girard R. (1989). *The Scapegoat*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
3. Arya R. (2008). A-theology and the recovery of the sacred in Bataille and Bacon. *La Revue Silène*, 59–72.
4. Kamper D. (2010). *Body. Violence. Pain*. Saint-Petersburg: Russian Christian Academy for Humanities.
5. Deleuze G. (2003). *Francis Bacon: Logic of Sensation*. London: Continuum.
6. Zygmunt A. (2018). *Holy Negativity. Violence and the Sacred in Georges Bataille's Philosophy*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
7. Arya R. (2012). *Francis Bacon: Painting in a Godless World*. Farnham: Lund Humphries.

*Pshenichnaya Arina*

Saint Petersburg State University  
ohpshenichnaya@gmail.com

**Cities Which Cannot Make Everybody Happy:  
The Architectural Definition<sup>1</sup> of Overall Happiness  
in Utopian Projects by Le Corbusier  
and Bodys Isek Kingelez**

*Пшеничная Арина Евгеньевна*

Санкт-Петербургский государственный университет

Построим всеобщее счастье: определение счастья с точки зрения утопических архитектурных проектов Ле Корбюзье и Бодиса Кингелеза

The idea of creating a space where everybody will be satisfied has been haunting hearts and minds since antiquity. Plato's Republic, Sir Thomas More's Utopia, and authors from all over the world have been trying to describe the ideal state that would be able to ensure happiness and gratification for everyone. In literature, a "socially balanced society" [1, p. 35] is indispensable for keeping the living standards at a sufficient level for all living members of a society. In More's text, urban planning only supports the idea of social equality, while never creating its own definition of happiness — a challenge architects and visual artists took on [2, p. 72].

The most famous example of an urban utopian project is La Ville Radieuse (The Radiant City) by French-Swiss architect Le Corbusier (1887–1965) which was designed in the 1920s and officially presented in 1930. La Ville Radieuse was founded on the principles of rational arrangement of biological processes and functions in the human body [3]: the plan of the city has conditional parts of the body.

Aside from a resemblance with the human body, Le Corbusier was sure that sunlight was critical for an urban population [4, p. 91]. As a result, he designed apartment blocks that were located in the area of lungs, so that “the apartments would have full daylight access and the urban noise problem would be reduced to the minimum.” [5, p. 2]

The skyscrapers were buildings in the form of a plus sign in the upper central part of the map. The best possible use of given land is made with a beneficial balance between the total space of the building and the number of employees it could fit [5, p. 131].

Le Corbusier solved the question of transportation and distribution of traffic by creating multi-level streets. Thus, he successfully managed the danger for pedestrians, the noise, and air pollution. The lower part of the city contained heavy industry. Everything is designed in a way that ensures people will live close to their place of work in order to have enough free time [4, p. 96]. For the architect, the ability to dedicate time to the individual is crucial in regard to overall happiness [4, p. 151].

Le Corbusier implemented the idea of universal happiness through rationalism in architecture. Happiness originates in the idea of judicious planning of human life, taken as a basic human need. The concept of happiness comes down to practical calculations, with the hope of striking an average which is supposed to fit everybody. An artificially created environment only imposes the definition of rational happiness, while having similar buildings and overly straight streets would, in actual human experience, likely make one only believe in such happiness in theory.

Another attempt to define overall happiness through architecture was made by a Congolese artist Bodys Isek Kingelez (1948–2015) in a three-dimensional paper model city, *La Ville Fantôme*, created in 1996. It contains two parts: the mainland and the airport. Vivid buildings of various quaint and bizarre shapes give the impression of a place where everybody is happy and is living their best lives. However, not a soul is seen there. Thus, Kingelez tried to create an environment in which people will live in “lasting peace, justice, and universal freedom,” [6, p. 33] or, in other words, will be happy.

Kingelez embodies the idea of happiness in every little detail in addition to the eye-catching buildings. If one looks at the buildings and urban planning of *Ville Fantôme*, they will notice the sense of salient

celebration. In Kingelez's city, there are no people, only a few cars. He is an architect: he creates an environment, designs it, manages its borders, establishes the rules, while having nothing to do with the people who are supposed to fill the city independently. He only erects the walls, the surroundings, and the environment. In other words, the basis of social relationships to be built there on their own. Thus, designing this city, Kingelez creates a foundation for happiness to be grown there. Put metaphorically, he fertilizes the soil, chooses a pot, sets the lighting so that a plant could grow there on its own.

In Ville Fantôme there is not a faded building because it would not make people happy. Individualistic ideas implemented in each exact building have been pushed to the limit in terms of shape, color, structure, and placement. This city is blessed with endless summer so that people would not have to deal with any obstacle that would distract them from being happy. This use of color gives the impression of hot summer weather because buildings rarely stay as bright as they are in the artwork when it is not sunny outside. That makes the viewer look and inspect every detail which Kingelez pays great attention to because not one detail of happiness can be missed.

Even though Kingelez uses a little bit of geometry, attributing to the notion of rationality, his concept of happiness is radically different from Le Corbusier's. Freedom of expression versus mathematical calculations; the need for world peace versus the desire to satisfy basic human needs in order to keep humans biologically happy; high priority given to visualizing versus sensuality. Ambivalent concepts underpin the idea of there only being one understanding of happiness. Models such as these help force us to come back to the question of whether it is possible to erect buildings (or whole cities) on the principle of overall happiness in order to actually make people happier. The huge difference in the concepts originally runs counter to the idea of utopia as such because it is impossible to have more than one utopian idea since that would imply there was at least one unsatisfied person living in a utopia. At some point, we use architecture in order to feel better: we choose the design we like to savor it both visually and rationally, to a greater or lesser extent. But it is still impossible to avoid what nevertheless escapes human control and is unsusceptible to calculation, such as wars, fights, and human egoism, which yet prevail in the world.

### Reference List:

1. Fokkema D. W. (2011). *The Utopia of Thomas More*. In *Perfect Worlds: Utopian Fiction in China and the West*. Amsterdam, Netherlands: Amsterdam University Press.
2. More T. 1516. (1947). *The Utopia of Sir Thomas More*. Roslyn, NY: Walter J. Black.
3. Kohlstedt K. *Ville Radieuse: Le Corbusier's Functionalist Plan for a Utopian 'Radiant City': 99% Invisible*. Retrieved: 21.12.2018 <https://99percentinvisible.org/article/ville-radieuse-le-corbusiers-functionalist-plan-utopian-radiant-city/>.
4. Le Corbusier. (1967). *The Radiant City: Elements of a Doctrine of Urbanism to be Used as the Basis of Our Machine-Age Civilization*. New York, NY: Onion Press.
5. Montavon M., Steemers K., Cheng V., Compagnon R. (2006). *La Ville Radieuse' by Le Corbusier Once Again a Case Study*. The 23rd Conference on Passive and Low Energy Architecture, Geneva, Switzerland.
6. Okeke-Agulu C. (2018). *On Kingelez's Audacious Objects*. D. Adjaye, S. Balaji, C. Okeke-Agulu, S. Suzuki, A. Magnin In *Bodys Isek Kingelez*. New York, NY: Museum of Modern Art, 33–37.

*Батичкова Алина Сергеевна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
makelovenotwar112@gmail.com

*Научный руководитель: Радеев Артем Евгеньевич,*  
доктор философских наук, доцент, СПбГУ

## **Видимое и невидимое в кинематографе Харуна Фароки**

*Batichkova Alina*

Saint Petersburg State University

### **Visible and Invisible in Harun Farocki's Cinematography**

Несмотря на то, что многие исследования, посвященные Харуну Фароки, называют его работы фильмами-эссе, сам автор предпочитал называть их «формой интеллекта» и считал понятие «фильм-эссе» слишком поверхностным и неточным [1]. Ключом к пониманию конструкта «форма интеллекта» оказывается связь труда и искусства в контексте механизации труда и мысли в обществе. Так, с помощью текста Бенъямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» образы-ребусы [2] Фароки становятся более податливыми для понимания структуры и основного высказывания его работ. Игра видимого и невидимого проявляется в образах-ребусах, которые изначально представлены как репрезентация любого вида труда и деятельности человека, однако, на самом деле, они отсылают к свойствам кинематографического повествования, киноаппарата и природе его «зрения». Таким образом, работы Фароки в большей степени являются метакинематографом, чем политически ангажированным или социально направленным кино, начиная с того, что уже во многих названиях его работ вынесено обращение к полю видимого и визуального (некоторые фильмы просто носят

характер зрения, например, «Как видите» 1986 г.), заканчивая тем, что область видимого представлена как данность, которая потенциально может стать невидимой. Более того, угол, под которым представлена такая дихотомия, коррелирует с общим контекстом мирового кинематографа и требует двойного прочтения.

Кинематограф Фароки представляет собой серии образов, насыщенных коннотациями видимого и невидимого. Они могут как прочитываться в качестве единства идей, так и выбиваться из цельности композиции и сообщать нам только о лейтмотиве видимого/невидимого. Так, например, в «Образах мира и описаниях войны» нам показаны различные способы сокрытия и камуфляжа: фотография крыш зданий, где нарисованы деревья; процесс создания макияжа; стоящая по прибытию в Освенцим машина Красного Креста, в которой, на самом деле, находится Циклон-Б. Помимо этого, Фароки показывает способы увидеть невидимое с помощью различной техники, но прежде всего камеры. В этом ключе представлены кадры работающих в аэропорту инженеров, которые по негативам с камер определяют, сколько горючего осталось в самолетах.

Ещё один тип видимого и невидимого Фароки находит с помощью размышлений о фотографировании как обнажении. Он использует фотографии алжирских женщин, которых впервые заставили фотографироваться без чадры в 1960 г., чтобы те смогли получить отныне необходимое удостоверение личности. Фароки поочередно закрывает своей рукой то нижнюю, то верхнюю часть лица на этих фотографиях, чем хочет сказать, что даже на лице человека бывают по-своему невидимые и видимые зоны, которые открываются для нас только через фотографию. Фотографирование — это всегда обнажение для человека, потому что части его лица пропускаются через аппарат, который видит всё. Продолжение идеи обнажения в прямом смысле представлено Фароки в фильме «Образ», где демонстрируется процесс создания эротических фотографий для мужского журнала «Playboy». Гибридная версия обнажения как достраивания того, что не видит человеческий глаз, показана в фильме «Путь», где встроенная в военный самолет камера самостоятельно достраивает невидимые участки земли, дорог и зданий из-за непогоды.

Другой тип видимого и невидимого у Фароки отсылает нас к медиуму кинокамеры. В «Видеограммах одной революции», совместной работе с А. Ужицей, представлены события 20-х чисел декабря 1989 года в Бухаресте, когда происходило антикоммунистическое восстание, приведшее к свержению и казни, находящегося на тот момент на посту президента Н. Чаушеску. Фароки и Ужица последовательно изучают через новостные источники, где стоит камера, что она на тот момент регистрирует, а что упускает из виду. Вставляя между репортажами официальных новостей любительские видео, снятые как митингующими, так и людьми, которые стояли с камерами у своих окон и телевизоров, Фароки и Ужица пытаются сказать о том, что с тех пор, как камера стала подвижной и мобильной, она превратилась в важнейший источник историографии. Благодаря большому количеству разных точек зрения и углов съемки операторов-профессионалов и операторов-любителей, этот фильм предлагает совершенно разные Румынские революции 1989 года.

Оппозиция сохранения/разрушения открывает новые смыслы для понимания видимого и невидимого. Этот мотив встречается в размышлениях Фароки о том, что фотография сохраняет первоначальные виды соборов и зданий, которые разрушает война. Фотография и фильм создают собой архив памяти всех предметов труда и иных когда-либо существовавших объектов нашей цивилизации, которые были модернизированы и переданы во власть механизмов вычисления и искусственному интеллекту. Фотография и фильм сохраняют портреты людей, ставших жертвами общего процесса механизации мышления и взгляда. Представленные в его фильмах размышления о событиях в Освенциме и Вестербоке являются тому примером. С помощью категорий видимого и невидимого, сохранения и разрушения, Фароки пытается размышлять о взаимовлиянии искусства, в частности, фотографии и кино, и всех сфер человеческой деятельности. Свойства кинокамеры и фотокамеры видеть все объекты, в отличие от человеческого глаза, применяются не только для создания искусства, но также в ракетах для массового уничтожения людей, в офисах, на заводах, и на телевидении, где, вопреки надеждам Астриюка [3], идея массовости стала способом получения прибыли, а не попыткой воспитать интеллектуально



развитого зрителя. Категории видимого и невидимого оказываются способом определенного разговора о кинематографе его же методами и приемами. Тем не менее сам метод Фароки образует собой конструкт «форма интеллекта», который можно расшифровать как форму критики, размышляющей о кино как об архиве развития человеческой мысли.

#### **Список источников:**

1. Blümlinger C., Farocki H. (2017). *The ABCs of the Essay Film*. Berlin: Harun Farocki Institut.
2. Elsaesser T. (2004). *Working at the Margins: Film as a Form of Intelligence*. In Thomas Elsaesser (Ed.), *Harun Farocki. Working on the Sightlines* (pp. 95–109). Amsterdam: Amsterdam University Press.
3. Astruc A. (1992). *L'avenir du cinema*. *Trafic*, 3, 151–158.

*Добровольская Дарья Вячеславовна*  
Санкт-Петербургский государственный университет  
Dorara.uk@bk.ru

*Научный руководитель: Бобриков Алексей Алексеевич,*  
кандидат искусствоведения, доцент, СПбГУ

## **Формирование образов в «народном» искусстве Евромайдана 2013–2014 гг.**

*Dobrovolskaya Darya*  
Saint Petersburg State University

### Developing Images in the «Mass Art» of Euromaidan 2013–2014

Согласно подходу Ж. Рансьера [1], именно категория эстетического делает возможной коллективность, создавая новый тип субъективности. Особое значение в этом процессе приобретает не субъект как индивид, а субъект-аноним. В таком контексте анонимное, народное искусство Майдана представляется способом конструирования новой, коллективной субъективности. Сосуществуя в одном пространстве, люди совместно создавали арт-объекты, ставшие носителями ключевых образов Евромайдана, среди которых образы «площади-крепости», «баррикады-руины», «ёлки-смотровой башни» и «капли в океане».

#### **Площадь-крепость**

Площадь Независимости в Киеве, подобно парку Зуккотти в Лондоне и площади Тахрир в Каире, стала фоном, по отношению к которому возникали вербальные и визуальные образы, и знаковым образом самого протестного движения.

С 1991 г. Майдан стал знаковой площадкой для протеста. Протестные движения 2010-х гг. проистекали из опыта 2004 г. Их основной целью было занятие публичного пространства в центре и превращение его в площадку для критики власти и выдвижения собственных требований. После появления на площади в декабре 2013 г. фортификационных сооружений, палаточного лагеря, коммунальных и медицинских объектов пространство приобрело специфическую идентичность «крепости». На формирование этого образа оказали влияние и другие элементы визуального поля Евромайдана.

### Баррикады

Французский исследователь психологии масс Г. Лебон [2] отмечал, что роль толпы заключается в созидательном разрушении. «Толпы выступают как коллективный художник, в своем творчестве-разрушении истребляют старое, обнаруживая контуры нового облика мира». Баррикада же становится главным художественным произведением толпы. Особенно интересны те, что расположенные на границе Майдана — монументальные, включающие элементы городской застройки и щедро украшенные флагами, баннерами и инсталляциями.

Собранные из промышленных поддонов, архитектурных элементов (бетонные блоки, двери, рамы), мебели и автомобильных шин баррикады Майдана являются городскими руинами, пришедшими на смену руинам соборов и замков в живописи XVIII в. Если в романтической живописи руина репрезентировала поглощение индивидуальной человеческой воли природной стихией, то в нашем случае руинированию подвергается индивид, попавший в толпу, и городская архитектура под давлением стихии толпы. В руинах-баррикадах толпа воссоздает саму себя — ставит монумент самой себе, чтобы запечатлеть мгновение своего существования. В живописи, графике и литературе баррикада часто уподобляется горе — свалке бессвязных обломков. Баррикады в городах ломают заданные маршруты движения. они создают паузы, парализуют город, руина социальной упорядоченности.

## Средневековое оружие

Распространенные на Майдане модели средневекового оружия (булавы, требушеты, дубины, кувалды), деревянные щиты-картуши, кольчуга, рыцарские шлемы вносили в образ крепости средневековые элементы. Это придавало образу крепости характер игровой постановки, реконструкции и спектакля. Особую популярность во время протестов приобрели постановочные фотографии, на которых позируют протестующие в рыцарских доспехах и амуниции.

## Елка-смотровая башня

Новая идентичность Майдана была подчеркнута протестной «башней». После попытки разгона протестующих 30 ноября 2013 г. (под предлогом установки новогодней елки) участники протестов совершили жест апроприации недостроенного каркаса елки. Оформление елки флагами и баннерами полностью изменило ее смысл — она превратилась в знаковый антимонумент. Стихийное украшение елки флагами Украины и ЕС, транспарантами («Воля або смерть», портрет А. Тимошенко, «Не бей детей») превратило объект из положительного символа праздника в символ протеста и насилия.

Наконец, эта стихийная инсталляция абсорбировала основные критерии концептуального искусства: деконструкцию традиционного жанра (новогодней бутафории), захват территории официальной культуры, иронию, анонимность, доступность и невозможность музеефикации. В целом превращение пространства в крепость противоречило изначальной идентичности Майдана как мирного движения сопротивления. Крепость готовила протестующих к битве.

## Национальные герои

В массовом искусстве Евромайдана проявились и образы персонажей украинской истории: идеологов национально-освободительного движения — Н. Махно и С. Бандеры (работы художников Мистецкого барбакана), известных и почитаемых укра-

инских писателей и поэтов — Л. Украинки, И. Франко и Т. Шевченко (серия «Иконы революции» #Sociopath). Эти образы способствуют легитимации Майдана как альтернативной политической структуры, становятся героическими носителями национальных смыслов.

### **«Капля в океане революции»**

Образ «Капли в океане революции» был создан арт-сообществом Страйк-плакат. Ему удалось преодолеть границы изначального формата и жанра и вступить на территорию массовой культуры — печатной графики, стрит-арта, социальной рекламы, сувенирной продукции. Ставшее одним из символов Майдана изображение одновременно репрезентировало героя-революционера и каждого протестующего, составляющего «океан» Майдана, арестованных активистов и европеизацию Украины. Следование стратегии отказа от лозунгов политических партий, обращение к событиям, вызывающим солидарную реакцию протестующих, и простота исполнения обеспечило плакатам легкое распознавание и усвоение.

В заключение отметим, что с августа 2014 г. ряд объектов массового искусства Майдана (каркас елки, катапульта, шлемы и щиты) включаются в коллекции украинских художественных институций (Музей Революции Достоинства, Национальный художественный музей). Так подлинные объекты реальности наделяются статусом произведения искусства — категория эстетического смещает акцент на документальные свидетельства истории, вырабатывая новую рациональность.

### **Список источников:**

1. Рансьер Ж. (2006). На краю политического. (Пер. с фр. Б. М. Скуратова). М.: Праксис.
2. Лебон Г. (2017). Психология масс. (Пер. с фр. Пименова Э. К., Фридман А.). М.: АСТ.

*Зубова Ольга Александровна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
zubova1998@yandex.ru

*Научный руководитель: Федчин Филипп Владимирович,*  
ассистент кафедры междисциплинарных исследований и практик  
в области искусств, СПбГУ

## **Искусство и зритель: перформативность скульптурного объекта «Articulated Lair» Луиз Буржуа**

*Zubova Olga*

Saint Petersburg State University

### **Art and the Viewer: the Performativity of the Sculptural Object “Articulated Lair” by Louise Bourgeois**

В 1986 году французско-американская художница Луиз Буржуа создала театральную, архитектурную, сценическую инсталляцию «Логово на шарнирах» («Articulated Lair»), работу, которая может рассматриваться как переходная ступень между двумя сериями объектов «Логова» («Lairs») и «Клетки» («Cells»). Эта инсталляция знаменует переход в скульптурной практике художницы от объектно- к пространственно-ориентированным работам. Этот переход проявляется не только в формальных аспектах, характеристиках работы, но и в том, как трансформировалась роль, опыт зрителя, как видоизменялся подход к познанию инсталляции.

В докладе исследуются аспекты взаимодействия, восприятия «Логова на шарнирах», перформативность инсталляции — то, как в сравнении с предыдущими скульптурными работами Буржуа в «Логове» усиливается уровень присутствия зрителя. А сама художница смещает фокус от того, что изображает работа к формированию опыта, к эффектам. Такой ракурс изучения не свойственен для работ

художницы, монографии, каталоги выставок и другие труды о творчестве которой [1,2,3], особенно до 2000 годов, используют стандартный метод патографии (*standard psychobiographical method*). Подобное: фокус, в числе прочего, на зрительский опыт, восприятие инсталляций посетителями встречается лишь в литературе, посвященной более поздним скульптурным сериям, в частности «Клетки» [4,5]. В этом исследовании утверждается, что благодаря своим формальным свойствам, структуре «Логово на шарнирах» позволяет получить отличающиеся впечатления, что приближает эту работу, скорее, к хэппенингам или импровизированным перформансам, которые имеют разную форму во время каждого показа, а не к скульптурным объектам и пространственным инсталляциям, которые остаются постоянными в течение всего периода существования или, по крайней мере, во время их экспонирования. Также в исследовании анализируется то, как в «Логово на шарнирах» художница достигает исчезновения разделения, барьера между зрителем и работой, благодаря увеличению масштаба до соотносящегося с человеческими размерами и созданию возможности не только вуайеризма, визуального опыта проникновения во внутреннюю часть объекта, но и действительного физического опыта нахождения в интерьере инсталляции. О разнице в восприятии скульптуры и инсталляции писал профессор истории искусств Алекс Поттс [4], исследуя работы западных скульпторов 60–70-х годов. В докладе изучается, как структура инсталляции, появление образа архитектурного строения, дома — универсально персонализированного места [6] — влияет на зрителя как в физическом, так и в психическом, эмоциональном смысле, меняет его роль с пассивного наблюдателя на активного участника, который оказывается сопричастным происходящему. Тем, кто, непроизвольно становясь перформером, переходит из одного состояния в другое: снаружи внутрь, из содержащего в содержимое. Кроме того, в докладе подтверждается гипотеза того, что финальная стадия инсталляции появляется, создаётся только при взаимодействии со зрителем, который условно оживляет ее, «активирует», переживая и насылая структуру своими эмоциями, воспоминаниями, своей историей и биографией. И, наконец, в исследовании рассматривается изменения роли зрителя, произошедшие из-за того, что «Логово на шарнирах» в настоящий момент выставляется в МоМА в виде, не предполагаемом самой художницей.

**СПИСОК ИСТОЧНИКОВ:**

1. Wye D. (1982). Louise Bourgeois. New York: The Museum of Modern Art.
2. Crone R., Schaesberg P. G. (1998). Louise Bourgeois: the secret of the cells. Munich: Prestel.
3. Kotik S. (1994). Louise Bourgeois: The Locus of Memory, Works 1982–1993. New York: The Brooklyn Museum.
4. Potts A. (2001). Installation and Sculpture. *Oxford Art Journal*, 24 (2), 7–23.
5. Pollock G. (1999). Old Bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age. *Oxford Art Journal*, 22 (2), 73–100.
6. Merleau-Ponty M. (2005). *Phenomenology of Perception*. London: Taylor and Francis.



*Полтавец Арина Викторовна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
ministrelia1100@gmail.com

*Научный руководитель: Двинятина Жамила Рузмаматовна,*  
кандидат филологических наук, доцент, СПбГУ

## **Эрос и Танатос в последних фильмах Ларса фон Триера (2009–2018)**

*Poltavets Arina*

Saint Petersburg State University

### **Eros and Thanatos in Lars von Trier's Latest Films (2009–2018)**

В докладе речь пойдет о том, как концепции эроса и танатоса, разработанные Зигмундом Фрейдом, формируют поэтику последних фильмов Ларса фон Триера. Понятия «эрос» и «танатос» обладают различными трактовками, которые видоизменялись и дополнялись авторами по мере развития психоанализа. Но в данном случае будет использоваться классический вариант этих оппозиционных концепций, сформулированных после 1920 года в рамках второй дуалистической теории и отраженных в работе Фрейда «По ту сторону принципа удовольствия» [1]. В соответствии с этим трудом, все человеческое поведение обусловлено двумя инстинктами — эросом или влечением к жизни, которое включает в себя инстинкты самосохранения и сексуальные инстинкты, и танатосом или влечением к смерти, чья энергия, как пишут Р. Бэрон и Д. Ричардсон, «направлена на разрушение и прекращение жизни» [2]. Согласно Фрейду, взаимодействие этих инстинктов обуславливает все человеческое поведение [1]. Именно эту идею воплощает Ларс фон Триер в своих последних фильмах: «Антихрист» (2009), «Меланхолия» (2011), «Нимфоманка» (2013), которые, по общепринятому мнению кинокритиков и киноведов,

составляют так называемую «Трилогию депрессии» [3]. Критерием для их объединения служит не только участие во всех фильмах Шарлотты Генсбур, но и тема ментальных расстройств, душевного нездоровья. Также в докладе будет рассмотрен последний на данный момент фильм режиссера — «Дом, который построил Джек» (2018), который строится на тех же основных концепциях, что и упомянутые фильмы, и в дальнейшем может образовать с ними «Тетралогию депрессии».

Одним из общих мест в критике стало предложение об объединении «Джека» с «Нимфоманкой» в диологию [4]. Действительно, у обоих фильмов есть много общих стилистических черт: исповедальный характер — главный герой рассказывает свою историю какому-то взрослому анонимному мужчине, существующему вне контекста, репрезентация какой-то перверсии, чрезмерность. Оба фильма выполнены в форме так называемого «дигрессионизма» — термин самого Триера, считающего такую форму отдельным жанром, для которого характерна не меньшая важность побочных линий в сравнении с магистральными.

Однако такое утверждение не представляется адекватным и необходимым. «Дом, который...» не выходит за рамки концепций, определенных в трех предыдущих фильмах. Таким образом, встает вопрос о необходимости нарушения необязательного, но устойчивого принципа деления фильмографии Триера на трилогии и создания первой квадрологии. Тематическим общим для всех четырех фильмов эксплицитно является проблема все тех же ментальных расстройств. Имплицитно же общее — это концептуализация понятий «эрос» и «танатос» на нарративном уровне и поддерживающем его визуальном языке.

«Антихрист» — хронологически первый рассматриваемый в рамках данного доклада фильм. С первых минут в фильме демонстрируется доминирование эроса. Это выражено в детализированной и подчеркнута порнографической сцене коитуса супругов — главных героев. В это же время происходит основной сюжетный поворот — из окна выпадает их ребенок. Таким образом визуально воплощается борьба двух влечений. Дальнейшее развитие сюжета представляет собой попытки мужа вернуть эросу доминирование, его неудачу и победу танатоса. В финале героиня становится ведо-

мой танатосом и, следуя его силе, стремится разрушить доминирующий эрос не только в себе, но и в своем муже. Визуализацией этого влечения становится ущерб его половым органам, она бьет именно по источнику сексуального желания.

В следующем фильме, «Меланхолии», эрос кажется доминирующим влечением, ведь фабульно фильм начинается со свадьбы главной героини по имени Жюстина. Внешний конфликт Жюстины пробуждает внутренний: конфликты с семьей, ссоры с матерью снова заставляют главную героиню обратиться к танатосу. Структурно фильм разделен на две части, названные в честь главной героини и ее сестры. Они являются метафорами влечений: Жюстина — танатоса, Клер — эроса. Жюстина находится в депрессии, желает прихода планеты Меланхолия и смерти, Клер имеет семью, желает жить и созидать. Однако эрос не выдерживает столкновения с танатосом, что воплощено во второй части фильма.

Казалось бы, следующий фильм, «Нимфоманка», должен стать воплощением чистого эроса. Однако, несмотря на доминирование эроса, деструкция танатоса пронизывает всю жизнь главной героини: она разрушает не только чужие жизни, но и свою. Эрос становится невозможным желанием, которое поглощает танатос.

Вершиной такой концептуализации является «Дом, который построил Джек». Эрос и танатос в этом фильме неотличимы друг от друга. Для главного героя реализация влечения к жизни возможна только посредством танатоса. Тантос — единственная доминанта. В этом слияние видится самое большое нарушение гармонии, самая большая перверсия, выражающаяся в такой гиперболизированной агрессии.

Таким образом, именно нарушение баланса между эросом и танатосом — основа концептуального устройства миров указанных кинофильмов, которые существует под эгидой фразы «Хаос правит», прозвучавшей в «Антихристе» (2009). Хаос для Триера может быть сведен к танатосу, доминирующего в жизнедеятельности людей. Невозможность преодоления танатоса, которая осознается самими людьми и их природой, с которой они ничего не могут поделать — квинтэссенция творчества режиссера и главная смысловая категория его фильмов.

**Список источников:**

1. Фрейд З. (2007). По ту сторону принципа удовольствия. М.: АСТ: Хранитель.
2. Бэрон Р., Ричардсон Д. (1997). Агрессия. Спб.: Питер.
3. Касьянова О. (2018). Депрессивный цикл, который построил Триер: «Антихрист», «Меланхолия», «Нимфоманка» и кое-что о Джеке. Искусство кино. Дата обращения: 13.12.2018 <https://kinoart.ru/texts/trier-on-depression>
4. Долин А. (2017). Ларс фон Триер: Контрольные работы. М.: Новое литературное обозрение: Кинотексты.
5. Пронченко З. (2018). Наш дом — насилие. Colta. Дата обращения: 12.12.2018 <https://www.colta.ru/articles/cinema/19983-nash-dom-nasilie>
6. Лейбин В. М. Эрос и Танатос. ВикиЧтение. Дата обращения: 14.12.2018 <https://psy.wikireading.ru/9266>

*Прибавкина Елизавета Сергеевна*

Екатеринбургская академия современного искусства  
elisavahobbs@gmail.com

*Научный руководитель: Багдасарян Ольга Юрьевна,*  
кандидат филологических наук, доцент, УрГПУ

## **Репрезентации городского пространства в современном отечественном кино**

*Pribavkina Elisaveta*

Ekaterinburg Academy of Contemporary Art

### City and Its Representations in Modern Russian Cinema

Актуальность моего исследования заключается в том, что художественный образ города в разные времена занимал значительное место как в художественной литературе, так и в кинематографе. Французский философ Жиль Делез указывал на то, что кинематограф создает образ мира [1]. Также современный исследователь кино Эдвард Росс писал: «Киногород — то самое место, которое четче всего отражает реальный мир, поэтому город является предметом вдохновения многих режиссеров» [2]. Исходя из суждений вышеперечисленных исследователей, я могу говорить о том, что пространство и образ города для режиссеров служит мощным средством кино выразительности. Следовательно, образ города, локации и архитектура, которые пропущены через режиссерский «глаз-камеру», могут рассказать нам об идее фильма ни меньше, чем сами герои.

Цель моей работы — рассмотреть режиссерские стратегии конструирования образа города, проанализировать, как визуальный облик реального города (а также сложившийся городской текст со своей мифологией) используется и перекодируется современными режиссерами. Материалом для исследования послужили

фильмы: «Макаров» (1993) Владимира Хотиненко, «Хроноглаз» (2012) Алексея Федорченко, «Страна ОЗ» (2015) Василия Сигарева. Все названные картины сняты в Екатеринбурге, в каждой из них пространство города отражается под новым углом зрения и становится элементом художественного языка автора.

Методологической базой для работы послужили исследования о семиотике кино (К. Метц, У. Эко, Ж. Мопасо и др.), труды о городе как культурном концепте (М. Оже, К. Линча, В. Ильина и др.), статьи и книги Ю. Лотмана, В. Топорова, Н. Меднис и др. авторов, обращавшихся к проблеме локальных текстов («сверхтекстов»), статьи А. Темляковой, О. Блекледж, В. Матизена о городах в кино и на телевидении.

Я исследую, как современное кино вносит свой вклад в развитие екатеринбургского локального текста, с одной стороны, апеллируя к уже сложившейся (в основном в литературе) традиции изображения города, с другой — прививая городу «мифическую атмосферу» и делая его облик более фикциональным [3].

Кроме того, мне интересно, как современное кино вносит свой вклад в развитие екатеринбургского локального текста [4], который до недавнего времени складывался в основном в литературе. Корпус литературных текстов (начиная с произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка и заканчивая текстами А. Сальниковым), в которых фигурирует Екатеринбург, складывается в единый текст. Екатеринбург/Свердловск всегда узнаваем, в структуру его художественного образа, как правило, включаются настоящие названия улиц, реальные здания, описывается географическая местность и климат [5]. Но в XX веке (и особенно в современной литературе) Екатеринбургский текст получает сильный мифологический «заряд» — в большинстве случаев описания достоверной реальности становятся основой для дальнейшей мистификации и мифологизации города (так, в текстах А. Матвеевой, О. Славниковой, Н. Смирновой, А. Сальникова через обыденный город проглядывает «скрытое», «подлинное») [6].

В криминальной драме «Макаров» (1993) режиссера В. Хотиненко запечатлен Свердловск/Екатеринбург на сломе двух исторических эпох, показана трансформация между советским прошлым и наступающим тревожным будущим. Образ Екатеринбурга в «Макарове» — слепок криминального Свердловска 1990-х, однако

узнаваемость реального города, его включенность в историческое время являются только одним (внешним) планом картины [8]. Город у режиссера тесно связан с авторефлексией героя-художника (Макарова), его попытками заново сконструировать свою потерянную идентичность. Для В. Хотиненко образ города становится той самой «копилкой символов и смыслов», через которую отражается криминальное прошлое Екатеринбурга, жизнь целого поколения и поиск новых ориентиров с приходом нового времени.

В киноновелле «Хроноглаз» режиссер А. Федорченко показывает героя из нереального мира. Ученый Григорий Михайлович пытается создать «машинку времени», используя заброшенную городскую телебашню. Федорченко, сохраняя узнаваемость облика современного Екатеринбурга, создает мифологизированный образ города, центром («осью») которого является телебашня. Именно она — та точка «перехода», которая соединяет город с другими измерениями, осуществляет связь между персональной травмой героя и исторической памятью. Несмотря на то, что в камеру попадают центральные улицы, облик города не парадный: небо затянуто тучами, а главная городская достопримечательность Плотинка выглядит совсем не привлекательно. Главный герой живет в унылом пространстве: дорога к дому пролегает мимо гаражей и мусорных баков, подъезд с облупленной краской на стенах. Образ среды, в которой существует герой, не чужд ему, а наоборот, органично отражает внутреннее состояние надломленного душевной травмой человека.

Совершенно иной образ города складывается у режиссера Василия Сигарева. В комедии «Страна ОЗ» новогодний Екатеринбург — персонаж-трикстер, который вступает во взаимодействие с героями: принимает, отвергает, подменяет собственную географию, сводит судьбы. Екатеринбург оказывается и местом силы, и местом опасности одновременно. Авторская «география города» у режиссера запечатлена в названиях улиц, в местах и людях — Ледовый городок, Площадь 1905 года, появление в кадре Е. Ройзмана. Иронически используя элементы «екатеринбургского текста» (от ключевых локусов города до «знаковых» элементов вроде майонеза «Провансаль»), уралец Сигарев как будто создает фильм на «две аудитории» (для «своих» и «всех остальных») [7].

Обратившись к анализу вышеупомянутых фильмов, мы обнаружили, что Екатеринбург/Свердловск всегда узнаваем; в структуру его кинематографического образа, как правило, включаются настоящие названия улиц, реальная архитектура, география местности, особенности климата, однако зачастую подлинные приметы города «становятся основой для мистификации и мифологизации» [6] и/или превращаются в проекцию внутреннего мира героя.

### Список источников:

1. Делёз Ж. (2004). Кино: Кино 1. Образ — движение; Кино 2. Образ — время. М.: АдМаргинем.
2. Росс Э. (2018). Как устроено кино. Теория и история кинематографа (2-е изд.). (Пер. с англ. Е. Торгуновой). М.: Манн, Иванов и Фербер.
3. МаркОже.(1999).Отгородавоображаемогоокгороду-фигции.Художественный журнал, 24. Дата обращения 02.02.2019 <http://moscowartmagazine.com/issue/75/article/1623>
4. Баянбаева Ж. А. (2016). Локальный текст и его функции (на примере Алма-Атинского локального текста). Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика, 2, 77–84.
5. Ключкова Ю. В. (2006). Образ Екатеринбурга/Свердловска в русской литературе XVIII — середины XX вв: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.01.01. Екатеринбург.
6. Созина. Е. (2005). «Екатеринбургский текст» Натальи Смирновой. Урал, 4. Журнальный зал. Дата обращения: 07.04.2019 <http://magazines.russ.ru/ural/2005/4/soz16.html>
7. Nemchenko L. The Art of Living: from «An Entertaining Ethology» to «The Land of Oz». KinoKultura. Дата обращения 17.03.2019 [http://www.kinokultura.com/2016/52rln\\_strana-oz.shtml](http://www.kinokultura.com/2016/52rln_strana-oz.shtml)
8. Темлякова А. С. (2015). От Свердловска к Екатеринбургу: образ города в кинематографе. Человек в мире культуры, 3. КиберЛенинка. Дата обращения 9.03.2019 <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-sverdlovsk-a-k-ekaterinburgu-obraz-goroda-v-kinematografe>.



*Метлицкая Александра Дмитриевна*

Московская Высшая Школа Социальных и Экономических Наук  
alexmet99@mail.ru

*Научный руководитель: Артамонова Александра,  
магистр истории искусств, МВШСЭН*

## **Художественный образ коммуналки в работах Ильи Кабакова**

*Metlitskaya Alexandra*

The Moscow School of Social and Economic Sciences

### **The Image of Communal Living in the Works of Ilya Kabakov**

Важным художественным образом в работах Ильи Кабакова является образ коммунальной квартиры. Работы Кабакова — попытка задокументировать этот опыт коммунальности. Работа представляет собой анализ визуального образа коммуналки.

Коммунальная квартира является в работах Кабакова и семиотическим знаком, и метафорой. Тотальные инсталляции, среди которых «Случай в коридоре возле кухни», «Воспоминания о коммунальной кухне», «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» и «Лабиринт. Альбом моей матери» копируют «атмосферу» коммуналки, превращая художественный образ в знак, отсылающий, в первую очередь, сам к себе и к опыту внутри этого пространства. Феноменологическая фиксация и документация опыта являются важным инструментом Кабакова. О своем методе и методе других художников-концептуалистов он говорил: «...Мы хотели проанализировать визуальный язык советской цивилизации, повседневный, банальный язык советской системы <...> В своей собственной стране мы ощущали себя наблюдателями, этнографами» [1] Это тоже во многом обуславливает подход Кабакова — одновременно изнутри, из глубин личного опыта и восприятия коммунального

быта, и извне, со шкловским «остранением», попыткой абстрагироваться от этого опыта, посмотреть на него, по словам Утехина, «со стороны культурной дистанции», что и делает возможным этнографическое, даже антропологическое исследование коммуналки Кабаковым. Принципом этого исследования является помещение фрагментарной действительности коммунального быта в художественную рамку, в знак, своего рода эстетизация повседневности, которая сохраняется и актуализируется благодаря институту музея. В этот момент зритель переживает «радость узнавания» (Гутов Д. [2]). Зачастую это радость не непосредственного узнавания, а, скорее, стоического «припоминания» из глубин собственной культурной памяти. Благодаря этому «припоминанию» Кабаков выстраивает со зрителями особенную коммуникацию. Борис Гройс в «Диалогах с Ильей Кабаковым» [1] называет такую коммуникацию попыткой ликвидировать «поле невнимания» зрителя», то есть, найти в нем восприимчивость к сообщениям художника. Вероятно, попытка Кабакова создать это пространство для коммуникации и восприимчивости связана с отсутствием их в самой советской жизни и в коммуналке.

Это выстраивает первую метафору образа коммуналки — сопоставление образа коммунальной квартиры и советской жизни, «потому что жить в ней нельзя, но и жить иначе тоже нельзя, потому что из коммуналки выехать практически невозможно.» [1] Так во многом и от советской идеологии избавиться было невозможно — она проникала во все сферы жизни, даже на кухни коммуналок. «Щели в этом мире не было никакой» — говорит Кабаков. [1] На основе этого ощущения Кабакова формируется эффект тотальности инсталляций. Они существуют в трехмерном пространстве, в которое зритель часто может войти. «Коммунальность в этом смысле действительно является тотальной, так как она исключает любое неучастие в ней, которое сразу вызывает осуждение и террор со стороны других». (Кабаков И. [1]) Утехин отмечает, что коммуникация естественным образом всегда была искажена в коммунальной квартире из-за соединения в одном пространстве совершенно чужих друг другу людей. Поэтому попыткой отыскать близость через коммуникацию становится для Кабакова искусство. В попытке избавиться от страха невнимания Кабаков использует

комментарии, уже вписанные в пространство изображения, которые, чуть что, заговорят еще до зрителя. Изображение коммуналки становится для Кабакова, по его словам, вариантом «спасения» в философском смысле. Автор конвертирует «монотонность», «скуку» и «банальность жизненных пространств» (термины художника) в присутствие в бесконечном и бессмертном, то есть, в истории культуры. Скуку и банальность можно назвать центральными мотивами работ Кабакова. Скука и монотонность для него — очередная тотальность.

Кабаков не раз отмечал, что своими работами продолжает скорее русскую литературную традицию, нежели художественно-образительную. Гройс в своих эссе о Кабакове [3] отмечал, что «коммуналка — тип эстетического пространства, который имеет чисто литературную предысторию в русской культуре». Ко всем вышеперечисленным работам Кабакова применима «теория полифоничности» Бахтина [4]. Она состоит в том, что максимальный художественный эффект от произведения достигается путем «сведения в одном пространстве в одно время социально и психологически чуждых людей» (Гройс, [3]). Во многом, персонажи Кабакова не могут избежать тотальности пространства коммунальной квартиры и советского быта, не могут из этого быта вырваться, преодолеть его, подобно тому, как и не могут персонажи Достоевского совершить настоящий разрыв с тканью повседневного; невозможен их отъезд и выход из замкнутого пространства. Ощущается здесь связь и с русской формальной школой в литературоведении и, в частности, с принципом «остранения». Кабаков, руководствуясь данным принципом, показывает новый угол зрения на обыденные пространства и смыслы (разговоры людей, их привычки). Основной персонаж в работах Кабакова — пресловутый «маленький человек». Кабаков продолжает внедрять популярный в русской культуре тип литературного героя и в свои инсталляции. Такой человек ведет диалоги в коммуналке, присутствие именно его оставленных вещей наблюдает зритель. Инсталляции Кабакова повествовательны, имеют определенный нарратив, часто даже рассказывают бытовую историю (как например «Человек, улетевший в космос из своей комнаты»). Такая модернистская повествовательность работ Кабакова и постмодернистские «малые сюжеты» связывают его искусство

с литературой. Можно сказать, что все эти связи образов коммуналки у Кабакова с русской литературной традицией нужны автору для демонстрации литературоцентричности русской культуры.

Гройс называл работу Кабакова с образом коммунальной квартиры попыткой разобрать «руины утопического проекта» [1] — проекта человеческого общежития с пространством взаимоуважения, понимания и поддержки. Проект коммуналки с треском провалился, как, в целом и проект всей советской системы. Кабаков своевременно предвосхищает появление этих руин, делая акцент на тех трещинах, по вине которых «советское общежитие» рано или поздно не сможет выстоять после землетрясений — социальных изменений начала 1990-х.

#### **Список источников:**

1. Гройс Б., Кабаков И. (2010). Диалоги. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова.
2. Готов Д. Все о современном искусстве за полтора часа. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=SFIEA\\_sAPhc](https://www.youtube.com/watch?v=SFIEA_sAPhc)
3. Гройс Б. (2017). Статьи об Илье Кабакове. М.: Ад Маргинем.
4. Бахтин М. (1929). Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой.

*Толстых Евгения Михайловна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
ornamurabiove@gmail.com

*Научный руководитель: Радеев Артем Евгеньевич,*  
доктор философских наук, доцент, СПбГУ

## **К эстетике сериальной формы**

*Tolstykh Evgenia*

Saint Petersburg State University

### **On the Aesthetics of Series Form**

Понятие «сериал» перегружено различными негативными коннотациями. Исследователи либо лишают его самостоятельности, полагая только витком развития авторского кино, либо считают порождением низкопробной китчевой культуры. Отчасти оправдание сериала происходит через примирение китча (воплощения зависимости и имитации) с авангардом (чистой оригинальностью) в постмодернизме (А. Усманова) [1, с. 53].

В сериале я предлагаю рассмотреть два аспекта: серийность (с опорой на Умберто Эко) и так называемую «сериальность» (самость сериальной формы). Сериальность рассмотрена в два этапа (как сходство сериала с романом Кортасара «Игра в классики» и *per se*), тема серийности же пронизывает весь текст. Сериалы я подразумеваю многосезонные, но объединенные общим сюжетом и героями (не многосерийные фильмы).

Первый аспект сериальности — сходство с романом Кортасара:

1. Кортасара нужно читать до определенной точки (до «искусственной паузы»), после которой произведение становится избыточным. После этого стоит отложить или забыть — оно перестает быть разговорчивым (позже можно вернуться). Есть такая точка и в развитии сери-

ала. Так и Эко призывает «воспитывать в себе искусство медлить» [2, с. 92].

2. Имеет место и «естественная пауза». У Кортасара это отвлечение в сторону «необязательных глав», которое перемеживается основными главами. В сериалах же это вынужденные перерывы перед выходом новых серий. Однако и эти паузы не являются приговорами: книгу Кортасара можно читать подряд, без перебросов вперед, а сериалы можно смотреть, когда они уже завершены.
3. Переходы между главами (сериями) важнее самих этих элементов, в них концентрируется всё напряжение. У Кортасара цепляет именно возможность организации чтения как квеста, предчувствие находки всегда ценнее, чем спокойная длительность. В сериалах также: цепляет последний миг серии (сезона), обещание становится значимее исполнения. Подобное свойство Эко приписывает ключевой фразе в конце рекламного ролика: «Именно это повторное появление, предусмотренное и ожидаемое, является источником маленьких удовольствий» [3, с. 53]. Схема восприятия точно такая же, но предмет ее немного иной.
4. В некоторых сериалах также есть «необязательные главы» Кортасара, которые при одной траектории прочтения смешиваются с основными, а в другом случае опускаются. Это специальные выпуски — например, приуроченные к Рождеству. Они следуют за основным сюжетом, но из них не следует ничего. Спецвыпуски создают совсем новый сериал, качественно иной нарратив.
5. Имеет место избыточность: относительно сериалов это «манипулятивные» повороты сюжета, насильно удерживающие зрителя у экрана. У Кортасара же избыточность выражается в обилии необъясненных шуток и непереверенных фраз на всех языках мира. Читатель просто проваливается в этот поток, силясь отыскать меру и предел этому безумию, но не находя.
6. И сериалы, и Кортасар, как дети постмодерна, постулируют смерть субъекта. У Кортасара сказанное порой ка-

жется совершенно не связанным с личностными характеристиками оратора, будто бы он лишь является безликим проводником нарратива (разворачивается крайняя форма «интертекстуального диалога», как выразился бы Эко). В сериале этот пункт выражен немного обширнее: персонажей проще отождествить с их репликами, но сюжет в целом иногда выходит слишком неинтуитивным. Итак, у Кортасара Нечто (нарратив, замысел, бездна) «говорит» за персонажей, в сериалах же Нечто «высказывается» за сюжет.

Второй аспект сериальности — неповторимость:

1. Второй просмотр можно организовывать с обращением к развитию события/персонажа в дальнейшем. Эко утверждает, что серийность и повторение не всегда противостоят инновации [3, с. 65]. Мне представляется, что как раз-таки повторный просмотр можно выстроить таким образом, чтобы подчеркнуть эту инновацию и вывести новые значения в пространстве уже изученного сериала. Прослеживание целостности персонажа в отрыве от основной линии — один из методов решения этого вопроса.
2. Сериалу нет равных в том, как он способен с одной стороны, умножить смысл, а с другой стороны — расчленив его. Эко, отмечает, что порой мы получаем больше наслаждения именно от того, что хорошо знакомый герой поступает в своей привычной манере, а не от сюжетной кульминации, связанной с криминальной драмой [3, с. 55]. Это применимо и к сериалу: за счёт повторения жестов персонаж максимально раскрывается. Но при этом порой происходит отвлечение от главной повествовательной линии, смыслы рассеиваются, и акцент переносится на не самую значимую линию, выдвигая ее на первый план (так раскрываться может и второстепенный герой).
3. С феноменом сериала неразрывно связано понятие «возможный мир». Возможным миром можно назвать сам сериал, отрезок сериала после точки паузы, спецвыпуски сериала и спин-оффы.

- 3.1. В основе каждого сериала положен метафизический принцип, с преступлением через который сериал постепенно распадается. Допуская этот принцип, мы сознательно отличаем сериальный мир от нашего, и он становится независимым.
- 3.2. Точка паузы возникает иногда еще в замысле создателя, но преодолевается коммерцией, хоть и остается довольно ощутимой. Точка пауза может появиться из-за нарушения метафизического принципа, что называется, «сериал слили». Если выдержать точку паузы и вовремя остановить себя в просмотре, то за пределами ее возникнет возможный мир, отделенный от нашего восприятия
- 3.3. «Возможность» спецвыпусков заключается именно в их необязательности. Если вплести их в общий просмотр, то они не образуют возможный мир, но при отторжении они становятся недостижимы. Никто не будет требовать от вас апелляции к спецвыпускам.
- 3.4. Спин-офф, как некий эпифеномен для сериала, также образует возможный мир, без которого основной сериал прекрасно сложится. О его существовании можно и не подозревать.

#### **Список источников:**

1. Усманова А. (2000). Апология эстетики серийных форм // Усманова А. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск: Профили.
2. Эко У. (2002). Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Симпозиум.
3. Эко У. (1996). Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. В сб.: Философия эпохи постмодерна. Сб. переводов и рефератов. Минск: Красико-Принт.



# ЕСТЕСТВЕННЫЕ НАУКИ

---

*Жукова Алиса Александровна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
alise.spb@mail.ru

*Научный руководитель: Прокопеня Вероника Константиновна,*  
кандидат филологических наук, старший преподаватель, СПбГУ

## **Роль контекстной предсказуемости в процессе обработки слов при чтении связных тестов**

*Zhukova Alisa*

Saint Petersburg State University

### The Role of Contextual Predictability in the Processing of Meaningful Texts: Parameters of Eye Movements

В современном мире роль информации сложно переоценить. Человек ежедневно видит, слышит и узнает много нового, и одним из факторов, облегчающих обработку поступающей информации, является контекст [1, 2]. Так, в процессе чтения мы ожидаем появления некоторых слов ещё до того, как наш взгляд фиксирует их. В результате такие слова, будучи контекстно предсказуемыми, прочитываются быстрее, что означает, что их обработка занимает меньше времени, нежели обработка слов, появления которых мы не ожидаем [3].

Несмотря на то, что эффект контекстной предсказуемости стабильно воспроизводится, до сих пор неочевидно, как

именно контекст влияет на процесс лингвистической обработки. Значительная часть исследований на данную тему проводится при использовании изолированных предложений в качестве стимульного материала, что позволяет судить о влиянии весьма узкого контекста на обработку слов при чтении. Между тем, в ряде работ было выдвинуто предположение о существовании двух различных типов контекстной предсказуемости: в самом общем виде выделяются локальная лексическая и глобальная тематическая предсказуемость [4, 5].

В данном исследовании мы предположили, что различные типы контекстной предсказуемости задействуют различные механизмы обработки информации: локальная предсказуемость влияет на лексический доступ к слову, а значит, на ранние этапы обработки, а глобальная — на интеграцию слова в контекст, то есть, на поздние этапы обработки.

Для проверки выдвинутого предположения необходимо было подобрать такой дизайн исследования, при котором бы задавались два различных типа предсказуемости, а также была возможность разграничить ранние и поздние этапы обработки слов при чтении. По этим причинам была использована методика регистрации движений глаз, позволяющая чрезвычайно точно фиксировать процесс обработки. Запись велась при использовании ай-трекера EyeLink1000 Plus.

Для формирования двух различных условий контекстной предсказуемости, а также контрольного нейтрального условия были составлены 24 коротких озаглавленных содержательных текста. В сумме в них содержалось 78 целевых слов, по 26 на условие. Длина и частотность целевых слов были сбалансированы. Локальный тип предсказуемости задавался словом, стоящим перед целевым, в то время как глобальный тип предсказуемости формировался заголовком и общей тематикой теста (оба типа имели высокий индекс предсказуемости). Нейтральные слова были допустимы в заданном контексте, но не ожидалось, т.е. имели низкий индекс предсказуемости. Созданный стимульный материал на предварительных этапах исследования был проверен на независимой выборке.

Результаты двух последовательно проведенных экспериментов подтверждают выдвинутую гипотезу о том, что механизмы

функционирования контекстной предсказуемости отличаются в зависимости от того, как она задана.

В первом эксперименте было показано, что контекстно предсказуемые слова обоих типов обрабатывались быстрее, нежели нейтральные. Также были обнаружены различия между различными типами предсказуемости: локальный тип ускорял ранние этапы обработки, связываемые с лексическим доступом, в то время как глобальный тип в большей мере влиял на поздние этапы обработки, ассоциируемые с интеграцией слова в контекст.

Для подтверждения полученных данных во втором эксперименте мы обратились к стадии парафовеального просмотра — считывания информации боковым зрением, поскольку в предыдущих исследованиях было показано, что обработка слова может начинаться еще до того, как на него переведен взгляд [6]. Для изучения данного этапа применяется методика невидимой границы, заключающаяся в том, что, пока читатель не смотрит на целевое слово, оно подменено на другое, однако, когда взгляд фиксируется на целевом слове, обратная подмена происходит так быстро, что читатель ее не замечает [7].

В контексте данной работы это означает, что первичная парафовеальная обработка локального лексического и глобального тематического типов предсказуемости должна принципиально отличаться. Данное предположение подтвердилось: подмена слова в парафовеальной области оказывала различное влияние на обработку локально и глобально предсказуемых слов. Так, подмена на синоним в условии локальной предсказуемости вела к замедлению прочтения, в то время как аналогичная подмена в условии глобальной предсказуемости не оказывала значимого влияния. Это объяснимо предполагаемыми механизмами функционирования двух типов предсказуемости: локальный тип формирует ожидание конкретного слова, в то время как глобальный задает некоторое семантическое поле.

Перспективы дальнейших исследований в данной области предполагают расширение существующих представлений о различных типах предсказуемости, а также их взаимодействие с другими факторами, оказывающими влияние на обработку слов при чтении, такими как длина и частотность.

**СПИСОК ИСТОЧНИКОВ:**

1. Ernestus, M., Baayen, H., & Schreuder, R. (2002). The recognition of reduced word forms. *Brain and language*, 81(1–3), 162–173.
2. Brouwer, S., Mitterer, H., & Huettig, F. (2013). Discourse context and the recognition of reduced and canonical spoken words. *Applied Psycholinguistics*, 34(3), 519–539.
3. Ehrlich, S. F., & Rayner, K. (1981). Contextual effects on word perception and eye movements during reading. *Journal of verbal learning and verbal behavior*, 20(6), 641–655.
4. Calvo, M. G., & Meseguer, E. (2002). Eye movements and processing stages in reading: Relative contribution of visual, lexical, and contextual factors. *The Spanish Journal of Psychology*, 5(1), 66–77.
5. Fitzsimmons, G., & Drieghe, D. (2013). How fast can predictability influence word skipping during reading? *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 39(4), 1054.
6. Veldre, A., & Andrews, S. (2016). Semantic preview benefit in English: Individual differences in the extraction and use of parafoveal semantic information. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 42(6), 837.
7. Rayner, K. (1975). The perceptual span and peripheral cues in reading. *Cognitive Psychology*, 7(1), 65–81.

*Клеева Дария Федоровна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
dkleeva@gmail.com

*Научный руководитель: Кануников Игорь Евгеньевич,*  
кандидат биологических наук, доцент, СПбГУ

## **Электрофизиологические механизмы формирования инсайта в условиях эмоциональной подсказки**

*Kleeva Daria*

Saint Petersburg State University

### **Electrophysiological Mechanisms Underlying Insight Processing in Emotional Cueing Conditions**

Вопрос о различиях инсайтных решений, возникающих неожиданно и словно из ниоткуда, и алгоритмических, достигаемых последовательно, до сих пор остаётся открытым. Один из подходов к решению этого вопроса обращается к эмоциональной составляющей инсайта. С одной стороны, «Ага!»-переживание может являться пассивным эпифеноменом, который, например, отражает радость от найденного решения. С другой стороны, в соответствии с двухсистемным подходом к мышлению [1], «Ага!»-переживание есть сигнал, который автономно работающая Система 1 («бессознательное») отправляет контролируемой Системе 2 («сознанию»), оповещая о том, что элементы решения задачи были активизированы.

В контексте одной из моделей инсайта — сигнальной модели — был обнаружен так называемый эффект «Ага!»-подсказки [2], который заключался в повышении успешности решения анаграмм в случае предъявления в процессе их решения положительно окрашенных междометий, имитирующих метакогнитивные переживания инсайта. Авторы интерпретировали данный эффект как свидетельство в пользу сигнальной модели инсайта. Однако в рамках

указанного исследования не был учтён важный аспект решения анаграмм, который заключается в возможности формирования как инсайтного, так и алгоритмического решения. Это подвергает сомнению специфичность эффекта «Ага!»-подсказки относительно формирования исключительно инсайта. Данный аспект послужил мотивом для проведения настоящего исследования.

Таким образом, целью исследования являлась проверка положений сигнальной модели инсайта с учётом используемых в ходе решения стратегий, а также ряда электрофизиологических характеристик. Ожидалось, что положительные эмоциональные подсказки, выполняя роль сигнала, повысят успешность и эффективность формирования инсайтных решений, а отрицательные эмоциональные подсказки, напротив, понизят.

Метод ЭЭГ позволял оценить функцию, выполняемую подсказкой в рамках формирования инсайтного решения и эффективность формирования решения в терминах задействования различных когнитивных доменов. Так, в качестве одной из характеристик был выделен компонент N450, выраженность которого в рамках ряда исследований соотносится с переключением на новый способ рассмотрения задачи [3]. Также анализировался компонент P300, вовлечённый в оценку предъявляемого стимула, его категоризацию и принятие решения относительно дальнейшего включения данного стимула в когнитивную деятельность, а также активацию семантической сети [4].

В качестве стимульного материала выступили анаграммы длиной от 6 до 8 букв [5].

В качестве независимой переменной выступал прайм следующих уровней:

- Положительная подсказка: «Ага!», «Точно!», «Успех!»;
- Отрицательная подсказка: «Провал!», «Глупо!», «Не то!»;
- Нейтральное условие (отсутствие подсказки).

В качестве квазиэкспериментальной независимой переменной выступала стратегия решения, тип которой присваивался пробе на основе обратной связи испытуемого посредством выбора одной из опций:

- «Решение пришло мне в голове неожиданно, будто из ниоткуда. Мне кажется, я не сделал(а) ничего, чтобы найти ответ.» (инсайт);

- «Я попробовал(а) перебрать различные сочетания букв, чтобы решить анаграмму, но это не привело к успеху. Вдруг решение пришло само.» (полуинсайт);
- «Я попробовал(а) перебрать различные сочетания букв, чтобы решить анаграмму. В результате такого перебора мне удалось найти ответ.» (алгоритмическое решение).

Число испытуемых составило 20 человек (13 женщин, 7 мужчин) в возрасте от 19 до 26 лет ( $M=21.5$ ,  $SD=2.012$ ). В каждой пробе прайм предъявлялся спустя 1500 мс после начала предъявления анаграммы.

В качестве одного из результатов была обнаружена значимая взаимосвязь между праймом и двумя уровнями фактора стратегии ( $\chi^2(2)=6.4$ ,  $p<0.05$ ) так, что при предъявлении отрицательной подсказки количество полуинсайтных решений подавлялось, а алгоритмических — увеличивалось. То есть, отрицательная подсказка не столько отменяла успешное полуинсайтное решение (как ожидалось изначально), сколько трансформировала его в алгоритмическое.

Переходя к ЭЭГ-характеристикам, следует отметить, что была обнаружена статистическая значимость в отношении взаимодействия прайма и кластера,  $F(8, 612)=10.08$ ,  $p<0.0001$ . В ответ на отрицательные подсказки компонент P300 подавлялся по затылочным отведениям в сравнении с нейтральным условием,  $t=2.7$ ,  $p<0.05$ . Это может объясняться повышением нагрузки на рабочую память, что в свою очередь потенциально может способствовать переключению на алгоритмические стратегии. Как и ожидалось, наблюдалось уменьшение выраженности компонента N450 в ответ на отрицательные подсказки при формировании полуинсайта,  $p<0.05$ .

В логику ряда аналогичных исследований заложено предположение, что инсайтные или алгоритмические решения детерминруются ещё до предъявления задачи (например, настроением или рядом ЭЭГ или фМРТ-характеристик [6]). Тем не менее, результаты настоящего исследования показывают, что развитие конкретной стратегии может обуславливаться и регулироваться уже в процессе решения задачи (предположительно за счёт соотношения активности Системы 1 и Системы 2). Таким образом, в рамках дальнейшего изучения эффекта эмоциональной подсказки следует избавиться от дихотомического подхода к успешности формирования решения.

Сигнальная функция положительных и отрицательных метакогнитивных чувств может реализовывать себя не только посредством изменения вероятности формирования решения в целом, но и за счёт трансформации одной стратегии в другую. Это значит, что инсайтные и алгоритмические стратегии следует не изолировать друг от друга, а определить в рамках системы, предполагающей параллелизм потенциального развития обеих стратегий и их взаимодействия.

Всё указанное открывает широкие возможности и в формировании практических методик по повышению эффективности мышления, которое обуславливается способностью к оптимальной балансировке между этими двумя модальностями мышления, ведь именно их сочетание определяет собой всё многообразие и величие проявлений человеческой мысли.

#### Список источников:

1. Stanovich Keith E., West Richard F. (2000). Individual differences in reasoning: Implications for the rationality debate?. *Behavioral and Brain Sciences*, 23 (5), 645–665.
2. Валуева Е. А. и др. (2013). Эмоциональная подсказка и успешность решения задач. *Экспериментальная психология*, 6 (3), 5–15.
3. Mai X. Q., Luo J., Wu J.-H., Luo Y.-J. (2004). “Aha!” effects in a guessing riddle task: An event-related potential study. *Human Brain Mapping*, 22 (4), 261–270.
4. Qiu J., Li H., Yang D. et al. (2008). The neural basis of insight problem solving: An event-related potential study. *Brain and Cognition*, 68 (1), 100–106.
5. Лаптева Е. М., Бондаренко Я. А., Ушаков Д. В. (2016). Теории сознания и решение анаграмм. *Петербургский психологический журнал*, 17, 48–68.
6. Kounios J., Fleck J. I., Green D. L. et al. (2008). The origins of insight in resting-state brain activity. *Neuropsychologia*, 46 (1), 281–291.



*Климук Марина Александровна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
mnklimuk@gmail.com

*Научный руководитель: Подвигина Дарья Никитична,*  
кандидат психологических наук, старший научный сотрудник  
Лаборатории когнитивных исследований, СПбГУ

## **Электрофизиологические реакции приматов на ритмическую фотостимуляцию**

*Klimuk Marina*

Saint Petersburg State University

### **Electrophysiological Reactions of Primates to Rhythmic Photostimulation**

Для обеспечения как простых, так и сложных психических процессов, например, когнитивных, нейронные ансамбли синхронизируют свою ритмическую активность [2,3]. Если для нейронных ансамблей характерны определенные частоты синхронизации, логично предположить, что такие частоты являются для них доминантными. Ритмический раздражитель, колеблющийся с частотой, доминантной для нейронного ансамбля, должен вызывать резонансный эффект, так как резонанс — это отклик колебательной системы на периодический внешний раздражитель, частота колебаний которого совпадает с частотой, характерной для колебательной системы [1].

В исследованиях электрофизиологических реакций головного мозга человека в ответ на фотостимуляцию было выявлено существование резонансного феномена для частот около 10, 20, 40 и 80 Гц [3]. Однако ряд вопросов остался без ответа. Например, неизвестно, где находится источник генерации резонансной реакции — это корковые или более низшие структуры, почему резонансный фено-

мен наблюдается на кратных частотах, свойствен ли резонансный феномен также и другим живым организмам.

Более подробное изучение резонансного феномена, например, с использованием инвазивных методов, на человеке затруднено. Если примат *Macaca mulatta* обладает схожими резонансными частотами, можно будет предположить, что примат данного вида является хорошей моделью для более подробного изучения резонансного феномена у человека.

Цели исследования — выявление резонансных частот мозга приматов *Macaca mulatta* и сравнение резонансных частот с доминантными частотами биоэлектрической активности головного мозга примата данного вида.

Таким образом, в исследовании проверялось два предположения:

- примат *Macaca mulatta* обладает схожими с человеком резонансными частотами биоэлектрической активности головного мозга;
- резонансные и доминантные частоты головного мозга *Macaca mulatta* совпадают.

**Методика.** Было исследовано три примата Н9, Л9 и Ю8 вида *Macaca mulatta* мужского пола, средний возраст которых составлял 8 лет.

В качестве методики была выбрана 12-канальная ЭЭГ. Электроды были установлены аналогично стандартной системе постановки электродов 10–20 у человека. Для регистрации биоэлектрических сигналов мозга использовались титановые микровинты для кра-ниопластики, закрепленные в черепной кости животного в непосредственной близости от коры, однако не контактирующие с ней.

Фотостимуляция осуществлялась частотами от 2 до 46 Гц с шагом в 2 Гц. Длительность стимуляции каждой частотой составляла 3 минуты. Эксперимент повторяли от 13 до 35 дней. Таким образом, количество записей для одного животного варьировалось от 13 до 35 штук.

Для каждой записи проводилось удаление артефактов, после чего для каждого участка записи, соответствующего определенной частоте, применялся спектральный анализ. Анализировали мощность первой гармоники в спектре, совпадающей с частотой

стимуляции. Данные накапливались и усреднялись. По усреднённым данным происходило построение графиков. Значимость различий между точками проверялась при помощи парного непараметрического критерия В. Доминантные частоты вычислялись по спектрам ЭЭГ, регистрируемым в состоянии покоя.

**Результаты. Наиболее выраженные резонансные реакции наблюдались в теменной коре. У примата Н9 в затылочных отведениях резонансная реакция прослеживалась для частот 6–8 Гц ( $p < 0.05$ ), 20–24 Гц ( $p < 0.05$ ). В затылочном отведении — 10 Гц ( $p < 0.05$ ) и 20 Гц (незначима). Наблюдается совпадение резонансных и доминантных частот головного мозга около 10 и 20 Гц в теменных отведениях и в затылочных для частоты около 10 Гц.**

У примата Л9 в теменном отведении наблюдается резонансная реакция для частот 8 Гц ( $p < 0.05$ ), 16–18 Гц ( $p < 0.05$ ), 38 Гц ( $p < 0.05$ ). В затылочных отведениях — 6–8 Гц ( $p < 0.05$ ), 16–18 Гц ( $p < 0.05$ ), 38 Гц ( $p < 0.05$ ). Масштаб на графиках, отражающих резонансную реакцию для 38 Гц, увеличен. Наблюдается совпадение резонансных и доминантных частот в затылочных и теменных отведениях в диапазоне частот около 10 Гц.

У примата Ю8 в теменном отведении прослеживается резонансная реакция для частот 8 Гц ( $p < 0.05$ ), 20 Гц (незначима), в затылочном — для частоты 12 Гц ( $p < 0.05$ ). Наблюдалось совпадение резонансных и доминантных частот состояния покоя около 10 Гц. Совпадение доминантных и резонансных частот прослеживалось лишь в теменных отведениях для частоты около 10 Гц.

**Обсуждение и выводы.** Резонансные реакции мозга примата *Macaca mulatta* прослеживаются для частот около 10, 20 и 40 Гц, что сходится с данными, полученными в аналогичном исследовании работы мозга человека. Это даёт возможность предположить, что примат данного вида может рассматриваться в качестве модельного организма для изучения резонансного феномена. Следует отметить, что чем выше была частота стимуляции, тем реже для неё прослеживались резонансные реакции, что может быть вызвано тем, что более низкочастотные ритмы связаны с более простыми функциями, свойственными большинству живых организмов, в то время как более высокочастотные ритмы чаще связываются с более сложными когнитивными процессами.

Наблюдается частичное совпадение доминантных и резонансных частот биоэлектрической активности головного мозга примата *Macaca mulatta*. Такое совпадение может быть неслучайно. Кроме того, в данном исследовании при фотостимуляции появлялись не только те частоты, которые прослеживались в состоянии покоя (напр. 40 Гц). Возможно, такие частоты являются доминантными в других состояниях. Вероятно, фотостимуляция может быть использована как метод, позволяющий выявить доминантные частоты разных состояний. Схожее предположение также выдвигалось в других исследованиях [4, 5], однако этот вопрос требует дальнейшего изучения.

#### Список источников:

1. Резонанс. Физическая энциклопедия. А. М. Прохоров (Глав. Ред.). М: Большая Российская энциклопедия, 4, с. 308.
2. Gray C. M. et al. (1989). Oscillatory responses in cat visual cortex exhibit inter-columnar synchronization which reflects global stimulus properties. *Nature*. 338 (6213), p. 334.
3. Herrmann C. S. (2001). Human EEG responses to 1–100 Hz flicker: resonance phenomena in visual cortex and their potential correlation to cognitive phenomena. *Experimental brain research*, 137 (3–4), 346–353.
4. Lazarev V. V. et al. (2001). Photic driving in the electroencephalogram of children and adolescents: harmonic structure and relation to the resting state. *Brazilian Journal of Medical and Biological Research*, 34 (12), 1573–1584.
5. Walker A. E. et al. (1944). Photic driving. *Archives of Neurology & Psychiatry*, 52 (2), 117–125.

# ИСТОРИЯ

---

*Varnakova Maria*

Saint Petersburg State University  
maria.varnakovaa@gmail.com

## **Political Image of Marquis de Lafayette as a Product of Collective Imagination**

*Варнакова Мария Игоревна*

Санкт-Петербургский государственный университет

### Политический образ маркиза Лафайета как продукт коллективного воображения

Few historical figures were the subject of so many publications as marquis de Lafayette. Marie Joseph Paul Yves Roch Gilbert du Motier, Marquis de La Fayette (1757–1834) was a French nobleman who went to America to fight for the independence of a foreign country and became a legendary figure in the United States.

This paper explores the formation and transformation of the image of the Marquis de Lafayette in the public space of France and America in the first third of the 19th century. The main features attributed to the character of the Marquis de Lafayette are distinguished and described. The study is relevant due to the revival of the popularity of the image of the Marquis de Lafayette in the cultural space of America and Europe, as well as in the political discourse of the United States.

The variability of Lafayette's image stems from the fact that it is, in many ways, a creation of a collective imagination. For Americans,

Lafayette is primarily a symbol, a legend more than a real person. The versatility of his image allows it to be used for various, sometimes contradictory, purposes. But this does not change the fact that whatever the image of Lafayette seems to be, it still preserves its beauty and greatness. In France, however, his image is much more ambiguous — frequent criticism casts a shadow on it [1, p. 16].

The degree of popularity of Lafayette's image first manifested itself during his triumphant journey to the United States in 1824–1825. This tour marked the pinnacle of his fame in America and contributed to a great revival of interest in his personality in France. More than ever, Lafayette was seen as a revolutionary who had received a fair reward for his services in America.

Upon his return to France in October 1825, Lafayette again turned to politics. His connections with the United States and George Washington, as well as his past in the American Revolutionary War and the French Revolution, are again emphasized in his successful tour of South-Eastern France. In the summer of 1829, Lafayette was almost equated to the political values that he embodied. He started to be seen as a revolutionary veteran and defender of freedoms, the only stronghold against the “outrage” of the new ministry of Polignac, established on August 8, 1829.

When the revolution began in July 1830, Lafayette quickly joined the insurgent movement, which he became the leader of due to his immense popularity and his past as commander of the National Guard. It was him who chose the Duke of Orleans as head of the country, hoping to find in him a defender of republican values. His choice eventually caused a lot of criticism: while the American public was having difficulty understanding his decision, some French Republicans increasingly criticized him for helping to create a regime that differed little from the previous one [2, p. 401]. However, in later years, Lafayette was trying to maintain a good image, especially among the American public, as well as in France. And yet his image was clouded as more and more critical brochures and attacks on his personality appeared in the press.

In the United States, Lafayette occupied a place equivalent to that of George Washington, as evidenced by the national honors that came to him after his death [3, p. 379]. From his journey in 1824–1825 until his death in 1834, Lafayette served as a unifying ground for the American people around the shared memories of the American revolution. In

France, with its strong political differences, rejection or attachment to the image of Lafayette depended on the political views of his contemporaries. Lafayette, who was always in favor of or against existing governments, had the support of those who shared his political views but was criticized by the opposing camp. In the United States, Lafayette was universally admired for the Republican virtues, which he defended and embodied. Unlike France, after the end of the war of independence, the United States continued to be a republic with the same values over time. Americans often turned to the period of the American revolution in order to find values that allowed them to balance factionalism and individualism that developed in the beginning of the 19th century.

After Lafayette's death, his symbolic role was preserved, but he could no longer control his image. Even despite the publication of his memoirs several years after his death, the image of Lafayette, both in America and in France, was gradually reduced to a Franco-American connection: his name was repeatedly used to ease diplomatic tensions between the two countries.

In France, shaken by the July revolution and numerous regime changes, Lafayette was already beginning to be perceived as an archaic and an unsatisfying figure for the French society despite the still-present heroic halo of the American revolutionary war around it. In Jacksonian democracy America, Lafayette turned into a legendary figure — a mythologized character whose image is subject to the immediate political and propaganda needs of the state.

### Reference List:

1. Loveland A. C. (1971). *Emblem of liberty. The image of Lafayette in the American mind*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
2. Unger H. G. (2002). *Lafayette*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
3. Kramer L. S. (1984). Lafayette and the Historians: Changing Symbol, Changing Needs, 1834–1984. *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, 11(3), 373–401.

*Tarasova Mariia*

Saint Petersburg State University  
mynameismashaa@yandex.ru

*Scientific Advisor: Ширяев Борис Анатольевич,*  
доктор исторических наук, профессор, СПбГУ

## **Anarchism and Leadership: The Evolution of B. Yelensky's Role in the Russian-Jewish Anarchist Movement in the USA in the Context of Its Institutionalization, 1900–1940**

*Тарасова Мария Сергеевна*

Санкт-Петербургский государственный университет

**Анархизм и лидерство: эволюция роли Б. Еленского  
в русско-еврейском анархическом движении в США  
в контексте его институционализации, 1900–1940**

“The work is not done for the glory, but because we believe in Mutual Aid,” [1, p. 4] was the characteristic given to the organizations by the anarchist Boris V. Yelensky (1889–1974), one of the key figures of the Anarchist Red Cross, a Russian-Jewish libertarian network of aid organizations that functioned during 1907–1917 in the United States of America and was reestablished in the mid-1920s as the Anarchist Black Cross. The network’s mission was to assist the anarchists and libertarians persecuted or arrested for political reasons, from inmates and convicts of the Russian Empire to, towards the mid-1930s, anarchist activists worldwide. The present report views the institutionalized network of émigré organizations as a unique environment for the development of a leader’s status within its framework, given the complexity of coexistence of the concept of leadership, necessary for the success of such a project, with that of equality, central to the theoretical paradigm of anarchism.



The protagonist of the case in question, Boris Yelensky, was a Russian émigré of Jewish origin, forced to flee the Russian Empire and find refuge in the USA after his participation in the 1905 Revolution as a social democrat [2]. After joining a Russian-Jewish anarchist group in Philadelphia, he converts to the anarchist ideas and takes an active part in the creation of a local Anarchist Red Cross branch, fully adhering to the movement, of which he is to become one of the key militants and ideological inspirators. Particularly, it is largely thanks to Yelensky that towards the end of 1930s — hence the chronological borders of this report — the recreated network would establish the principal field of its work: the development of the anarchist solidarity worldwide [3, p. 93].

Some reasons that determined the choice of Yelensky's activist trajectory as our research object, among those of many other political émigrés of the beginning of the 20th century, are:

- The exceptional status of the anarchist movement that the activist represents — marginal at the same time not only within the civil society worldwide, but also within the revolutionary movement in general, compared to its other factions [4];
- The constant transformation that undergoes the personal identity of the militant, concerning not only his aforementioned political conversion, but also the aspect of “double-dealing” determined by the anarchist's clandestine position: the fact of developing and using his personal connections networks among the Bolsheviks, the White monarchist Russians [2], the American authorities [5], et al. to assure his own security, as well as that of his activity;
- Yelensky's own status within the movement — despite the abundant historical sources informing us of the importance of his contribution to the institutionalization of the anarchist solidarity in the early 20th century [1; 2; 6], he lacks the reputation of a big leader. Indeed, the historiography on this subject is mostly silent concerning Yelensky's activity. But besides the natural desire to fill this historical gap, this fact invites us to find the reasons for this low profile kept by the activist all along his trajectory.

Thus, our research questions were formulated as follows: what was the role of Boris Yelensky in the development of the Russian-Jewish anarchist movement in the United States of America between the early 20th century and the late 1930s? Why, despite the importance of his initiatives, is he portrayed merely as a secondary character in the present historiography of the movement?

In response to these questions, we have distinguished three major stages of development of Boris Yelensky's position within the Russian-Jewish anarchist movement:

1. 1904–1911, the stage of primary construction of the young militant's identity;
2. 1911–1917, that of his affirmation as the debutant participant of the network;
3. 1917–1940, that of the shaping of Yelensky's status as the contributor of essential initiatives, a "modest leader", never acquiring the widely-known leading role.

This position, according to our conclusions, is determined by the three main factors:

1. The fact of never having been imprisoned, nor implicated in mediatized affairs, hence the absence of an image of a "martyr" within the movement;
2. The everyday life conformism determined by the anarchist's clandestine position (with the examples of work for the Russian Bolshevik Party in 1919–1924 [2] and participation in the USA labor market [7]), hence the absence of a "romantic" revolutionary image;
3. The absence of a reputation of a great theorist and anarchism promoter, such as that of the famous representatives of the movement Peter Kropotkin [8] and Emma Goldman [9]. Publishing some articles [10; 11; 12 et al.] but never full-scale theoretical works, Yelensky adheres mostly to the practical approach rather than the theoretical one.

Despite this, remembered by his contemporaries as "a veritable 'institution'" [13, p. 7], Boris Yelensky opens by his example an interesting line of thought. He refutes the hypothesis proposed by the American historians Richard Pells [14] and Gabriel Kolko [15], who declared the "accommodation" of the radical immigrants to the dominant hegemonic

order of the USA the main reason for the decline of the local libertarian movement in the second half of the 20th century. Yelensky's case, however, shows that what seems like an accommodation of certain militants may in fact represent an action necessary for the viability of the movement in a specific socio-political context. From this contradiction, a need arises to extend the chronological borders of the research so as to understand why some activists have retained their ideological loyalty, while others have abandoned it, creating a situation eventually leading to the exhaustion of the Russian-Jewish anarchist and libertarian movement in the late 20th century United States.

### Reference List:

1. Yelensky B. (1958). In the Struggle for Equality: The History of the Anarchist Red Cross. Chicago: A. Berkman's Aid Fund.
2. Yelensky B. (1967). In the Social Storm: Memoirs of the Russian Revolution. Buenos Aires: Bukhgemeinschaft bei der Yidisher Ratsionalistisher Gezelshaft.
3. Yelensky B. (1951). 25 Years of 'Free Society' Activity in Chicago. The World Scene from the Libertarian Point of View. Chicago: Free Society Group, 90–94.
4. GA RF. (1912). Peter Kropotkin, prince, theorist of anarchism, geographer, explorer of the Eastern Asia (Кропоткин Петр Алексеевич, князь, теоретик анархизма, географ, исследователь Восточной Азии). F. 1129, Op. 2, D. 294, L. 1. Letter of the group of anarchists "Red Cross" in Philadelphia with a demand to report the reason for the creation of aid organizations for imprisoned anarchists (Письмо группы анархистов "Красный крест" в Филадельфии с просьбой сообщить причину образования организаций помощи заключенным анархистам). Philadelphia.
5. Declaration of Intention No. 180083, National Archives at Chicago, Chicago, Illinois, Federal Naturalization Records, 1856–1991 [database on-line], Record Group Number: RG 21.
6. Woodworth F. (1974). Anarchists: Boris Yelensky. The Match!
7. United States of America, Bureau of the Census. Sixteenth Census of the United States, 1940. Washington, D. C.: National Archives and Records Administration, 1940. Series T627, Roll 984. Yelinsk, Boris.
8. Avrich P. (1980). Kropotkin in America. International Review of Social History, 25, 1.
9. Lynskey B. (2009). 'I Shall Speak in Philadelphia': Emma Goldman and the Free Speech League. Pennsylvania Magazine of History and Biography, 133, 2.
10. B.E. [Yelensky B.] (1927). Factory Committees and Their Role in the Great Russian Revolution (From Recent Past) (Фабрично-заводские комитеты и их роль в великой русской революции (из недавнего прошлого)). Golos truzenika/The Toiler's Voice, 9 (25–26).
11. Yelensky B. (1935). The Role of Dielo trouda In North America (Роль «Дела Труда» в Северной Америке). Dielo trouda, 88.

12. Yelensky B. (1960). My Acquaintance and Friendship with Maksimoff (Моё знакомство и дружба с Максимовым). *Dielo trouda — Probouzhdenie*, 61.
13. Berazin M. (1949). Boris Yelensky: on his 60th birthday anniversary. A tribute to Boris Yelensky from his friends and colleagues on his 60th birthday. Chicago: International Printing Company, 6–8.
14. Pells R. (1973). *Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years*. New York: Harper Torchbooks.
15. Kolko G. (1970). *The Decline of American Radicalism In the Twentieth Century*. Eakins D., Weinstein J. (eds.) *For A New America: Essays in History and Politics from Studies On the Left, 1959–1967*. New York: Random House.

*Trufanova Olga*

National Research University Higher School of Economics  
trufanova-olga18@yandex.ru

*Scientific Advisor: Скорин-Чайков Николай Владимирович,*  
PhD, доцент, НИУ ВШЭ СПб

## **Making the GDR history: Geschichtspolitik and Museum Sponsorship in Reunified Germany**

*Труфанова Ольга Павловна*

Национальный Исследовательский Университет  
Высшая Школа Экономики в Санкт-Петербурге

### **Создавая историю ГДР: историческая политика и музейное спонсорство в объединённой Германии**

The study is devoted to an issue so far neglected by historians, namely the sponsorship of history and its relation to historical narratives and representations. The author investigates the relationship between museums' sponsorship and the "social meaning of money" [1] by providing a comparison between the two museums of the GDR history — "Alltag in der DDR" and "DDR Museum" — with different systems of financing. The research demonstrates how these differences in financial structures affect the narratives of the GDR history as represented in both museums and shape the roles that both museums play in the historical debate about the GDR legacy.

The examined museums are located in Berlin, have big numbers of both German and foreign visitors and focus on everyday life history. However, they differ in their organisation structures, forms of financing and their vision of the GDR legacy. These two different visions are often referred to as "Ostalgie" (a combination the "Ost" — German word for "East" — and "Nostalgie") and "state-mandated" memory [2; 3; 4; 5; 6]. The first one approaches the GDR history

in a nostalgic and “it-was-not-all-bad” — way, is mostly supported by former East German citizens and is a bottom-up movement. The state-mandated memorial concept, by contrast, is an official guideline which critically regards the GDR history and contains clearly educational elements, promoting democracy and condemning the totalitarian system. According to the logic of “state-mandated” memory, through the example of the GDR history the population, including former GDR citizens, must be educated about the horrors of any authoritarian rule and thus internalise the democratic values of freedom and the rule of law. This approach is opposed by the former GDR citizens and their sympathisers who believe that the historical interpretation must not be monopolised by the state while the GDR history is politicised and reduced to the topics of SED dictatorship and Stasi.

This belief has been incorporated in the DDR Museum by a West German ethnographer Peter Kenzelmann. The museum was opened in 2006 as a private enterprise with the initial investment of Peter Kenzelmann himself [7] but had to close for the reconstruction a couple of years later in response to the public criticism which was primarily about the “romantisation” of the GDR past and its improper positive and non-political depiction. The new exhibition introduced new topics such as the Communist Party dictatorship, civil opposition and the fight for democracy. Moreover, lots of criticism was directed onto the improper economical model of the museum: “The GDR is resurrected — thanks to the capitalistic private initiative with its only goal — to earn Western money” [ibid]. The museum has also been referred to as “the museum financed without one single taxation euro” [ibid]. Financing such a project out of a private pocket and thus unregulated by the state was immediately perceived as inappropriate, if not immoral. The article concludes that “the public memory about the GDR must always be a political system of dictatorship” [ibid]. An opposite example of the museum is “Alltag in der DDR” which constitutes a part of the governmentally-sponsored foundation “Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland” operating four museums in Germany. In contrast to “DDR Museum,” it resists the “ostalgic” vision of the everyday life history and proposes a different perspective based on the state-mandated concept with a focus on the Communist

Party dictatorship. “Alltag in der DDR” has no entrance fee and is fully financed from the state budget which, in its turn, is composed of taxes. This, on the one hand, gives the foundation control over the historical narrative and interpretation, obliging the museums to keep to prescriptions and guidelines proposed by the state [8]. On the other hand, it indirectly turns all tax-payers into participants and donors of the museum and thus turns the museum into the all-German project.

Therefore, the differences between the two GDR museums and their representations of history lie not only (and, after the reopening of the DDR Museum, not as much) in their exhibition and narratives as in their organisation and sources of financing. It can be claimed that the mission and status of each museum can be seen as a product of the resource exchange which is conducted between the museum and its sponsors. Through this lens, the GDR museum exemplifies a liberal economic model regulated by the market economy rules of demand and supply, which, together with its origination out of the private initiative, makes the museum into a truly democratic project. The economic dependence on the customers and the pursuit of profit drive the museum to seek for the interesting and popular topics for its events and temporary exhibitions. In this way, it is the museum that responds to the interests of, and is shaped by, the public.

By contrast, the “Alltag in der DDR” strives to shape and transform its visitors and their values. Figuratively speaking, the museum “imagines” its audience, working for an ideal image of a democratic citizenship. Paradoxically, the museum’s financial structure rather resembles the plan economy model where people’s demands are replaced by state orders. Last but not least, a sponsorship of such projects as “Alltag in der DDR” is a certain atonement for the sins of the Nazi past in which the Federal Republic gets a second chance to channel its history into the democratic direction. As a result, by paying its “historical debt” and “fulfilling its historical duty” [9], the German State at the same time receives a status of the warrant of democracy in Europe.

The example of the DDR Museum and “Alltag in der DDR” thus opens up a new financial dimension of the “memory war” for the GDR history and gives a brand-new interpretation to the question “Who owns history?”

### Reference List:

1. Zelinzer V. (2004). *Sozialnoe Znachenie Deneg: Den'gi na Bulavki, Cheki, Posobiya po Bednosti i Drugie Deneznhie Edinitsi*. Moskva: Dom Intellectual'noi Knigi.
2. Abbe, Thomas. (2011). *Competing Master Narratives: Geschichtspolitik and Identity Discourse in Three German Societies*. Nick Hodgkin and Caroline Pearce (eds.) *The GDR Remembered: Representations of the East German State Since 1989*. Rochester (NY): Camden House, 221–249.
3. Arnold-de Simine, Silke. (2011). "The Spirit of an Epoch Is Not Just Reflected in Pictures and Books, but Also in Pots and Frying Pans": *GDR Museums and Memories of Everyday Life*. Nick Hodgkin and Caroline Pearce (eds.) *The GDR Remembered: Representations of the East German State Since 1989*. Rochester (NY): Camden House, 95–111.
4. Arnold-de Simine, Silke. (2013). *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia*. London; Palgrave Macmillan.
5. Becker, Manuel. (2013). *Geschichtspolitik in der "Berliner Republik": Konzeptionen und Kontroversen*. Wiesbaden: Springer.
6. Ludwig, Andreas. (2011). *Representations of the Everyday and the Making of Memory: GDR History and Museums*. David Clarke and Ute Wölfel (eds.) *Remembering the German Democratic Republic: Divided Memory in a United Germany*. London: Palgrave Macmillan, 37–53.
7. Kellerhof Steven. *Atomisierter Alltag*. Berliner Morgenpost, 16.07.2006.
8. Drucksache 16/9875. *Unterrichtung durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien Fortschreibung der Gedenkstättenkonzeption des Bundes. Verantwortung wahrnehmen, Aufarbeitung verstärken, Gedenken vertiefen*. Deutscher Bundestag, 16. Wahlperiode, 19.08.2008.
9. Drucksache 16/10565. *Beschlussempfehlung und Bericht des Ausschusses für Kultur und Medien (22. Ausschuss) zu der Unterrichtung durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien — Drucksachen 16/9875, 16/10285 Nr. 6 — Fortschreibung der Gedenkstättenkonzeption des Bundes Verantwortung wahrnehmen, Aufarbeitung stärken, Gedenken vertiefen*. Deutscher Bundestag, 16. Wahlperiode, 13.10.2008.



*Рева Ксения Сергеевна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
revakseniya@mail.ru

*Научный руководитель: Паламарчук Анастасия Андреевна,  
доктор исторических наук, старший преподаватель, СПбГУ*

**Акты шотландского парламента времени  
малолетства Якова IV (1488–1495):  
отражение королевской власти**

*Reva Ksenia*

Saint Petersburg State Universit

Acts of the Scottish Parliament during the Minority of James IV  
(1488–1495): a Reflection of Royal Authority

Исследования феномена власти, толчком для которых послужили концептуализация и обозначение инструментария новой политической истории, в значительной степени дополняют представления историков об организации и функционировании потестарных отношений и общественной жизни в средневековых и раннеמודерных политических образованиях. В этом смысле, изучение актов шотландского парламента («три сословия»), основного института права и высшего королевского суда, показывает рефлексию относительно монаршей власти на протяжении длительного существования ассамблеи. Вместе с тем, такая рефлексия, уходящая корнями в комплексный, современный ее времени контекст, в том числе в развитие политического устройства в королевстве, безусловно, претерпевала трансформацию. Одной из ее фиксаций, на наш взгляд, стали периоды конфронтации монархов и знати, в результате которых статус королевской власти и преступления против него подтверждали прежние или получали новые коннотации в риторике парламентских статутов.

XV в. в истории Шотландии стал свидетелем ряда конфликтов такого рода: частые периоды малолетства королей и традиционная географическая и политическая отдаленность знати Хайленда и островов периодически приводили к очередному заявлению королевских прав и обязанностей со стороны монархов либо знати. Современная историография, в связи с публикацией всех известных статутов парламента [1], обратилась к переосмыслению и дополнению истории трех сословий [2; 3; 4]. Тем не менее, малоизученным остается значительное количество вопросов, среди них — риторика и значение парламентских статутов как рефлексии на власть монарха в Шотландии.

Работа с актовым материалом сопряжена с рядом сложных моментов. Такие методы работы с текстом, как дискурс-анализ, следует применять с осторожностью, учитывая особенности дискурсивных практик (использование дискурсов, концептов, средств выражения, свойственных европейской и местной правовой традиции) и социальных практик, восстановить которые мы можем опять же по текстам. В условиях, когда на протяжении нескольких десятилетий конфликты разного рода выражаются одними и теми же терминами, следует, на наш взгляд, поставить вопрос о степени влияния действий на текст правового документа и самого текста, то есть сложившихся словоупотреблений и формул, на восприятие и описание действий. При поиске рефлексии в отношении королевской власти, на наш взгляд, следует обращать внимание на те места текста, где характерный шаблон надламывается, на вариативность средств выражения и описаний, посредством чего мы можем предположить изменения восприятия королевской власти, за которыми стояли более сложные социальные процессы.

Рассмотрение особенностей представительства времени малолетства Якова IV, отличавшегося от подобных частей для XV в. периодов, позволяет выявить некоторые его черты, составляющие один из аспектов контекста, в котором создавались акты. За принятием статутов стояли намерения не монарха, а знати, управлявшей королевством. Отличительной особенностью послевоенных ассамблей стало акцентирование содержания статутов на выполнении традиционных монарших функций и восстановлении нормального

правления в королевстве в том виде, в каком они виделись шотландской знати конца XV в.

В этой ситуации интересно обратить внимание на нестандартные для этого периода акты, а именно на то, как была от-refлексирована насильственная смена правителя на престоле, которой предшествовали бурные события 1482–1488 гг. Статут заявляет, что заключенное ранее перемирие было нарушено «дурным советом различных людей, бывших с ним [Яковом III]» [1, A1488/10/1], гибель короля произошла по вине его приближенных, а принц и стоящие за ним магнаты были невиновны. Это заявление делает более очевидным факт того, что королевская власть поддерживается знатью вне зависимости от состояния короля и к концу XV в. в текстах шотландских актов приобретает более явную абстрактность.

В той же ипостаси защитника мира, оказывавшего противодействие войне с англичанами, бывшего обманутым своими вассалами и, как вынесенное за скобки следствие, невиновного в развязке внутренней смуты, Яков III выступает в актах, отразивших реакцию на сопротивление со стороны побежденной знати. Обвинения в измене и неявке к парламентам первых лет правления Якова IV были выдвинуты нескольким лордам, но наиболее серьезные — Джеймсу Стюарту, графу Бьюкену, который, согласно акту, привел англичан для нанесения ущерба королевству и вассалам Шотландии и нарушил установленный Яковом III мир «против общего блага и общего дела» [1, 1488/10/13].

Последствия столь крупного и закономерного конфликта как серия мятежей 1482–1488 гг. в Шотландии, безусловно, ярче осветили значение актов парламента для процесса управления королевством. Определяя содержания статутов, сословия пользуются словарем, постепенно складывавшимся с середины 20-х гг. XV в., но вносят свои корректировки сообразно политическому фону. В 1489–1490 гг. на западе Шотландии ряд магнатов выразили открытое неповиновение новому режиму и заняли оборону в нескольких замках [5, с. 31]. После легкого и быстрого подавления мятежа парламент аннулировал конфискации в их отношении, восстановил все права, а также впервые отменил обвинения в «умалении величества» [1, 1490/2/5].

На фоне описанных выше событий парламент в условиях малолетства короля предстает институтом, призванным обеспечить равновесие сил на политической арене и не допустить развитие новой усобицы, что ярко показывает приведенный выше эпизод. Подтверждают это предположение и разнородный состав членов ассамблей этих лет, и усиленные меры по сохранению мира, и обеспечения правосудия. Риторика актов 1488–1495 гг. в своей рефлексии на контекст дает представление о монархе как об исполняющем свои традиционные функции и о власти монарха как о независящей от личности и состоянии короля абстракции, статус которой подерживался, в том числе, тремя сословиями королевства.

#### **Список источников:**

1. The Records of the Parliaments of Scotland to 1707. Дата обращения: 23.06.2019 <http://www.rps.ac.uk>.
2. Tanner R. J. (2001). *The Late Medieval Scottish Parliament: Politics and the Three Estates, 1424–1488*. East Linton: Tuckwell Press.
3. Tanner R. (2000). The Lords of Articles before 1540: A Reassessment. *The Scottish Historical Review*, 208 (79), 189–212.
4. Brown K., MacDonald A. R., Mann A. J., Tanner R. J. (eds.). (2004–2010). *The History of the Scottish Parliament*. In 3 vols. Edinburgh: Edinburgh University Press.
5. MacDougall N. (1984). 'The Glory of All Princely Governing': The Kingship of James IV. *History Today*, 34 (11), 30–36.

*Чупрына Юлия Алексеевна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
st055544@student.spbu.ru

*Научный руководитель: Дворниченко Андрей Юрьевич,*  
доктор исторических наук, профессор, СПбГУ

## **Исторические взгляды православных полемистов Речи Посполитой первой четверти XVII века**

*Chupryna Yuliya*

Saint Petersburg State University

### **The Historical Views of the Polish-Lithuanian Commonwealth Orthodox Polemists' in the First Quarter of the 17th Century**

Изучение полемической литературы последнее время приобретает актуальность в исторических кругах. Основной вектор изучения направлен в большей степени на самоидентификацию населения, этно-конфессиональные вопросы и анализ этнической терминологии. Всё это, безусловно, способствует раскрытию самосознания человека раннего Нового времени — это характерно как для отечественной историографии, так и для украинской и белорусской. В новом ключе полемическую литературу начали рассматривать Б. Н. Флоря [1], а его идеи поддержал и развил дальше О. Б. Неменский [2], они уделили внимание историческому мировоззрению и идентичности полемистов. Также необходимо отметить, работы М. В. Дмитриева [3], который занимается униатской полемической литературой.

В современной историографии исследователи при изучении самоидентификации понятие «русин» всё чаще отходят от этнической составляющей и склоняются к конфессиональной принадлежности, т.е. отождествляют понятия «православный» и «русин». Так О. Б. Неменский полагает, что русины, перешедшие в униатство,

православными русинами уже считались «нерусинами» [4]. Однако это достаточно дискуссионный вопрос, здесь нужно учитывать, что в данном случае рассматривается публицистика, оставленная духовенством, а не светскими людьми. Контекст соответствует религиозной полемики, поэтому вполне естественно, что полемисты обращаются в большей степени к религиозной общности. Будет неверно сводить понятие «русин» полностью к религиозной сущности, так как оно вбирало в себя целый комплекс ассоциаций (культурных, географических, религиозных, исторических, этнических) и могло использоваться в разных смыслах.

Обращаясь к анализу исторических взглядов православных полемистов первой четверти XVII в., можно отметить то, что большой интерес у них вызывали вопросы образования единого государства между «русинами», литовцами и поляками, а также изменение восточнославянской культуры под влиянием польской культуры. Необходимо отметить, что выделяются несколько точек зрения о характере образования государства: древнерусские территории присоединились на добровольной основе к литовцам и полякам; объединение произошло насильственным путём. В любом случае акцентируется внимание на княжеских междоусобицах, которые стали причиной ослабления Руси, а лишь потом силой, обманом или добровольно земли присоединились к ВКЛ.

Отдельное место занимают споры о правах и свободах. Полемисты активно отстаивали свои права, особенно это было характерно для сейма 1632 г., который был собран для назначения нового короля Речи Посполитой. На сеймах православные братчики представили «Синописис» и «Суплементум Синописис», где упор делался на исторические факты, доказывающие право на православную веру и наличие равных прав и свобод для участия в управлении польско-литовским государством. Поляки же обвинялись в ущемлении этих привилегий [5]. В целом, представление о моменте получения прав и свобод в составе ВКЛ или Речи Посполитой у полемистов размытое, но равноправие с другими народами утверждается. О. Б. Неменский [6] полагает, что развитие понятия «права народа» и представления о договорной основе государства стали реакцией на Люблинскую и Брестскую унии.

Во-вторых, что касается культурного влияния литовцев и поляков, то здесь присутствуют схожие размышления о негативном влиянии: королевская политика была нацелена на ассимиляцию «русского» православного населения. Многие полемисты сетуют на малую образованность православных, так как изымались книги на славянском языке, а как следствие происходит латинизация славянского языка. Помимо этого, поляки распространили свою культуру, католицизм и вовлекали православную знать в свою систему посредством браков. Эти естественные исторические процессы, к примеру, Иван Вишенский в своём полемическом сочинении «Зачанка мудрого латынника с глупым русином в диспутацию» осуждает и призывает православное население учить славянский язык, сохранять своё благочестие, чтобы не поддаваться ересям. Он достаточно много уделит вниманию славянскому языку, потому что латиняне внедряли свою культуру, строили множество школ и учили своим наукам [7]. Для полемистов Ивана Вишенского, анонимного автора «Перестроги», Захария Копыстенского расцвет образованности был в Древней Руси и связывается с именами Владимира и Ярослава Мудрого.

Бывшие древнерусские земли спокойно существовали в составе Речи Посполитой. Общественное устройство Речи Посполитой православное население вполне устраивало, они выступали лишь против несправедливости подчинения православной церкви Риму, поэтому в источниках мы находим не так много упоминаний о Московском царстве, особенно в начале развития полемической литературы. В целом, актуализация исторических образов у духовных лиц была связана с необходимостью доказать свою правоту. Чаще всего обращались к крещению Руси, Владимиру, Ярославу Мудрому, Ольге. А для светских лиц был более характерен поиск в древнем прошлом прародителя для подтверждения знатности рода, доказательств ведения ветви чуть ли не от самого Рюрика.

#### Список источников:

1. Флоря Б. Н. (1982). Древнерусские традиции и борьба восточнославянских народов за воссоединение. В кн.: В. Т. Пашуто, Б. Н. Флоря, А. Л. Хорошкевич (ред.). Древнерусское наследие и исторические судьбы восточного славянства. М.: Наука, 151–238.

2. Неманский О. Б. (2003). История Руси в «Палинодии» Захарии Копыстенского и «Обороне унии» Льва Кревзы. В сб.: В. А. Смолій (ред.). Україна та Росія: проблеми політичних і соціокультурних відносин. Київ: Інститут історії України НАН України, 409–435.
3. Дмитриев М. В. (1998). «Ваша» и «наша» Русь. Стронники унии перед проблемой этно-конфессионального самоопределения в конце XVI — начале XVII вв. Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність, 231–244.
4. Неменский О. Б. (2008). Формы русской идентичности у Мелетия Смотрицкого. Власть, общество, культура в славянском мире в Средние века. Славяне и их соседи, 12, 305–316.
5. Сычёва М. Б. (2006). О предполагаемом Синописе 1671 г. Вестник Санкт-Петербургского университета, 2(2), 15–21.
6. Неменский О. Б. (2010). «Право народа» в православной мысли Речи Посполитой в конце XVI — первой половине XVII в. В сб.: Б. Н. Флоря (ред.). Предания и мифы о происхождении власти эпохи Средневековья и раннего Нового времени. М.: Индрик, 100–108.
7. Гудзий Н. К., Еремина И. П. (ред.). (1955). Вишенский. Сочинения. М.; Л.: Издательство АН СССР.



# ПОЛИТИЧЕСКИЕ НАУКИ

---

*Hulshof Julius Willem*

University College Utrecht  
j.w.hulshof@students.uu.nl

*Research Supervisor Information: Gerard van der Ree,  
Assistant professor, Utrecht University College*

## **Understanding North Korea — a Bourdieusian Study into Power Relations**

As one reads through the daily news and stumbles upon yet another article replete with scathing words on its nuclear impasses and human rights transgressions, is not difficult to engage with the idea of North Korea as an irrational, dangerous and war-mongering state. It is this depiction of the state, stressing wrongdoings of its ‘tyrant’ figurehead Kim Jong-Un that coverage in the public sphere dictates assimilation towards. Nevertheless, the act of continuously highlighting North Korean affairs in its totalitarian mold undermines actual understanding of the state’s behavior and points at a postcolonially informed notion of North Korean marginality.

Now, North Korea’s recent softened foreign policy attitude, along with the friendly behavior of leader Kim Jong-Un in the international sphere has proven to be particularly hard to digest in the context of North Korea’s popular denomination. In times with more international North Korean cooperation than ever before, bound with hope for denuclearization and peace on the Korean peninsula, understanding North Korea is apposite. Not only will this research complement the present literature on North Korean politics and make it more apparent — new ways of meaningfully and effectively engaging might arise.

To truly understand North Korea, however, one can clearly not assume that its internal and external behavior is not holistically grounded in a more profound subjective and collective web of meaning. The aim of this study is to use the Bourdieusian framework and accordingly unravel the complicated nature of the incumbent government and the state's power relations. Pierre Bourdieu's study of societal power dynamics analyzes the diverse and subtle ways in which power is transferred and social order is maintained over time — hence particularly apt for this investigation. The paper will primarily draw historical description and theoretical insights from South Korean and American academic literature, while also examining first-hand material found in North Korean newspapers as disseminated by its party center.

By examining North Korean practices, from its historical narrative to the two hereditary leadership successions, this paper describes how hierarchies of symbolic capital are entrenched in everyday life as a means of enforcing and stabilizing its leadership. It became clear that the externalization of Kim Il-sung as embodiment of the nation is central to the reshaping capability of the state during regime ruptures. Put differently, the configuration of history in the North Korean habitus has allowed for successful rule of the state. This indicates that the reshaping capability of the habitus has enabled for the Kim family and the state ideology to thrive under an ever-continuing but slightly adjusting doxic experience. The doxa, founded in Korean mythology, can be subject to subtle reworkings, as the successions convincingly exemplified.

One can speak of a North Korean hierarchy of meaning, most fundamental to which is the nation as subject to history, with an urgent need for autonomy and independence, reinforced by the mythical origin of the Korean race in the Manchurian region. This forms the base of the articulation of Kim Il-sung's anti-Japanese guerrilla struggle which led him to become the divine liberator under Juche thought. All other practices stem from the revolutionary character of eternalized symbols; notably those relating to the Manchurian region and mountain Paektusan. If it was not for the initial foundations of symbolism and the penetration of such in North Korean life, the habitus would not ingrain the same dispositions as strongly, thus allowing for the current doxa, and the North Korean governmental status quo, to be significantly less stable and adaptive to change.

All this indicates a state wherein conceptual ideas, regardless of their historical accuracy, create nourishment for continuous leadership and adherence to such. To effectively engage with North Korea, foreign actors cannot ignore the presiding hierarchy of meaning, but should instead understand their own positioning as perceived from the North Korean habitus. From here onwards, alterations of the experience of the doxa — that is, how reality is lived by the North Koreans — can be made, as the reshaping capability of the habitus demonstrates.

### Reference List:

1. Armstrong C. K. (1995). Centering the periphery: Manchurian exile (s) and the North Korean state. *Korean Studies*, 19 (1), 1–16.
2. Armstrong C. K. (2005). Familism, socialism and political religion in North Korea. *Totalitarian Movements and Political Religions*, 6 (3).
3. Bourdieu P., Wacquant L. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
4. Bourdieu P. (1984). The habitus and the space of lifestyles. In *Distinction. Social critique of the judgment of taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
5. Bourdieu P. (1994). *Structures, Habitus, Power: Basis for a Theory of Symbolic Power*. Culture, Power, History. Princeton University Press.
6. Bruner J. (1991). The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry* 18 (1).
7. Bueger C., Gadinger F. (2018). *International Practise Theory* (2nd ed.). Cham, Springer Int. Publishing ag.
8. Byman D., Lind J. (2010). Pyongyang's survival strategy: tools of authoritarian control in North Korea. *International Security* 35 (1), 44–74.
9. Cumings B. (1982) Corporatism in North Korea. *Journal of Korean Studies*, 4 (1).
10. French P. (2018). A Day In The Life Of Pyongyang — How North Korea's Capital Goes To Work. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2014/may/02/north-korea-a-day-in-the-life-pyongyang>.
11. Goodkind D., West L. (2001) The North Korean Famine and Its Demographic Impact, *Population and Development Review* 27 (2).
12. Kim Y. *North Korean Foreign Policy: Security Dilemma and Succession*. Lanham: Lexington Books, 2011.
13. Leander A. (2001). The Promises, Problems, and Potentials of a Bourdieu-inspired Staging of International Relations. *International Political Sociology*, 5 (3).
14. Lim J-C. (2012) North Korea's Hereditary Succession: Comparing Two Key Transitions in the DPRK. *Asian Survey*, 52 (3), 550–570.
15. Medlicott C. (2005). Symbol and sovereignty in North Korea. *SAIS Review of International Affairs*, 25 (2).
16. Pouliot V., Merand F. (2013). Bourdieu's concepts. *Bourdieu in International Relations: Rethinking Key Concepts in IR*.
17. Schattle H. (2017). Toward an incremental pathway to peace on the Korean Peninsula, 5.

18. Shin H., Lee J. (2018). Fulfilling A Dream, South Korea's Moon Visits Sacred North Korean mountain with Kim. Reuters <https://www.reuters.com/article/us-northkorea-southkorea-summit-mountain/fulfilling-a-dream-south-koreas-moon-visits-sacred-north-korean-mountain-with-kim-idUSKCN1M006F>.
19. Shin H., Lee J. (2018). Pompeo says North Korea ready to let inspectors into missile, nuclear sites. Reuters.
20. Snyder S. (1999). Negotiating on the edge: North Korean negotiating behavior. US Institute of Peace Press.
21. Song J. (2015). Why do North Korean defector testimonies so often fall apart? The Guardian.

*Blanchard Nikola*

Institut de Recherche en Informatique Fondamentale  
nikola.k.blanchard@gmail.com

*Research Supervisor Information: Ted Selker,  
PhD, Research Professor, UMBC*

## **CIVICS: Changing Incentives for Voters in International Cooperation through Sampling**

Human beings inhabit a realm that is orderly, structured, known and safe providing the basis for future predictability thus enabling human-beings to make sense of an ever-more complex environment. This realm is constituted by a set of assumptive self-narratives, spread around what.

This work discusses the possibility of developing new institutional frameworks that could be used as a replacement for the current global international political organs (e.g., the UN) which have shown their limited effectiveness in tackling existential risk that requires global cooperation (e.g., climate change).

Any large institution or decision-making system that seeks to be democratic has to find a balance between many criteria, including three crucial ones: responsiveness, efficacy and representativity. The first criteria are easy: decisions should be made quickly, and should not be for show but should have real impact in the long term. The third criterion is quite orthogonal, and often incompatible. It requires decision-makers to either be the people concerned or at the very least to make decisions in their best interest. Ideally, the decision made should be what mankind in its entirety would choose for itself if given all the time and expertise needed.

Advances in cryptography and voting theory from the past 10 years opened multiple possibilities, but they still lack a framework in which they can be used productively. The framework proposed is similar to many contemporary political systems, but a few key differences prevent many current abuses and inefficiencies by making sure that political actors at all levels have the right incentives. Like a bicameral parliament, it features an upper house composed of representatives of governments, but instead of a single lower house, each issue has its own dedicated lower house.

Using software such as Random Sample Voting [1; 2], those houses can be made from randomly selected humans all over the Earth, who can be given resources and a reasonable amount of time to make an informed decision. While they are members of this house, technological features protect their anonymity, ensuring their protection from coercive and corrupting forces. This way, one can combine the expertise of experienced politicians and the representativity of the general population.

To avoid the frequent situations where elected representatives' interests are at odds with the general human interest (and to limit lobbying), a supermajority in the lower house can bypass the upper house. Although this bicameral decision system can efficiently make informed decisions, it doesn't have the ability to directly apply them, and cannot react quickly enough in case of an emergency that requires immediate attention. Thus, it is supplemented by a fluid executive committee of 5 members from varying countries and staggered replacement of member states at short intervals, preventing influence trafficking and deadlocks. To counteract the powers of this committee and prevent abuse, automatic audits are used, and the upper house has the ability to put on trial a member of the council. The agenda-setting generally lies with the upper house, with protection against deadlocks and filibusters by having firm deadlines to propose resolutions which are then voted upon by the lower houses.

This is but one example of such a framework, some of which is inspired by a concrete proposal shown in [3]. As it could already improve the functioning of some institutions, it underlines the potential of integrating recent results and new technosocial tools and practices into the practice of institution design.

This work was supported partly by the French PIA project "Lorraine Université d'Excellence", reference ANR-15-IDEX-04-LUE.

### Reference List:

1. Chaum D., RSV Project. (2017). Random Sample Voting white paper. [rsvoting.org](http://rsvoting.org)
2. Blanchard N. K. (2018). Building trust for Sample Voting. *International Journal of Decision Support System Technology*, 10(4).
3. Nikola K. Blanchard, Olivier Pivot. (2019). A proposal for the New Shape Prize: CIVICS: Changing Incentives for Voters in International Cooperation through Sampling <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02273387v1>

*Чечерина Полина Анатольевна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
polina.checherina@gmail.com

*Научный руководитель: Кононенко Павел Борисович,*  
кандидат политических наук, старший преподаватель, СПбГУ

## **Исследование о взаимодействии НКО и общественных организаций с властными структурами в России**

*Checherina Polina*

Saint Petersburg State University

### **Research on the Interaction of NGOs and Public Organizations with Government Structures in Russia**

Термин «корпоративная социальная ответственность» вошёл в российский публичный язык в декабре 2003 года, когда президент Российской Федерации Владимир Путин принял участие в расширенном заседании Правления ТПП РФ на тему «О социальной ответственности бизнеса в современной России» в Торгово-промышленной палате Российской Федерации. На встрече президент поставил несколько задач, которые должны были выполняться объединенными организациями, бизнес-сообществами при поддержке государства. Это развитие малого и среднего бизнеса, обеспечение трудовых и социальных прав работников и сотрудничество государства и бизнеса в сферах образования, здравоохранения, экологии, регулирования потоков трудовой миграции, ипотечного кредитования и армии [1].

Еще в 2003 году властные структуры и организации, президент Владимир Путин были заинтересованы в участии в социальной сфере, поддержке частных корпораций и коллективной социальной

ответственности. В 2018 году благотворительные фонды и НКО, по моему мнению, стали одной из главных движущих сил в российском общественном устройстве. Жертвовать деньги и принимать участие в работе фондов и НКО на добровольных началах, быть волонтером или активистом — довольно обыденная и рутинная вещь для жителя Петербурга, Москвы и даже многих регионов.

В данном исследовании рассматривается проблема взаимодействия НКО, благотворительных организаций и активистов с властными, государственными структурами. В начале исследования я рассматриваю литературу об активизме, акциях протеста и НКО в России, а затем анализирую 7 интервью, которые я взяла у активистов из различных фондов и сфер в 2018–2019 годах.

Я определяю, в каких отношениях находятся государственные организации и власть с благотворительными фондами и активистами, в первую очередь, узнаю мнение участников процесса, активистов, волонтеров, авторов отдельных инициатив и участников третьего сектора. На основании интервью я делаю выводы о желании или возможности сотрудничества, имеющихся механизмах, негативном или позитивном опыте и изменениях последних лет. Также я определяю, как активисты характеризуют существующее в России гражданское общество, свою собственную работу и внимание, уделяемое проблемам НКО и активизма.

Я пытаюсь понять, являются ли государство и подобные организации конкурентами, существуют ли властные структуры и благотворительные организации параллельно или в сотрудничестве, необходимо ли это, и если возможно сотрудничество, то как оно происходит или должно происходить. В выводах исследования я определяю настоящее состояние третьего сектора в России и государственного влияния на некоммерческий сектор.

У меня есть теория о том, что благотворительные фонды к 2019 году разработали и имеют эффективные механизмы помощи нуждающимся в ней, и теперь могут предложить их государственным структурам или уже предлагают. С помощью интервью с участниками НКО и других организаций я пыталась понять, что они думают о взаимодействии с государством, возможности встраивания частных механизмов в систему и готовности государства



и общества к сотрудничеству, диалогу, изменениями и совместным проектам.

Проанализировав интервью, я обнаружила, что власти сотрудничают и помогают политически-нейтральным НКО, но нередко мешают деятельности правозащитных организаций и экологическим активистам, так как проблемы экологии не являются сферой государственных интересов, а правозащитники выступают против текущего политического курса.

Я не могу утверждать, что властные структуры жестко контролируют некоммерческий сектор, многим организациям удается существовать независимо и обособленно, если они не являются политически активными. Государственное участие в жизни НКО с одной стороны положительно влияет на некоммерческий сектор, так как удается помочь большему количеству людей, определенные механизмы помощи вводятся на государственном уровне, появляются изменения в законодательстве, необходимые современному российскому обществу, но, с другой стороны, участие властных структур подразумевает политическую заинтересованность этих структур в сотрудничестве и поддержке со стороны НКО.

НКО и благотворительным фондам все равно, от кого получать финансирование, главное — помогать людям. Но одновременно с сотрудничеством в благотворительном секторе правозащитным организациям живется все сложнее, а экологический активизм редко находит поддержку во властных структурах. Не выражать политическую позицию и прислушиваться к государственным требованиям постоянно — тоже совсем непросто для НКО. Даже эффективное сотрудничество с двух сторон не всегда приводит к определенным результатам, так как изменить систему крайне сложно.

#### **Список источников:**

1. Расширенное заседание Правления ТПП РФ. Торгово-промышленная палата Российской Федерации. Дата обращения: 25.03.2019 <https://tpprf.ru/ru/>

*Щепина Мария Александровна*

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»  
shhepina00@rambler.ru

Научный руководитель: Балакина Юлия Владимировна,  
PhD, доцент, НИУ ВШЭ-НН

## **Политическая метафора как средство конструирования образа трудового мигранта в РФ (на материале новостных онлайн порталов)**

*Shchepina Maria*

National Research University Higher School of Economics

### **Political Metaphor as a Means of Constructing the Image of a Labor Migrant in the Russian Federation (based on online newsportals)**

Актуальность исследования обусловлена, во-первых, особым вниманием не только к теме политической метафоры, но и к теме миграции, а именно трудовой миграции, которая по праву призвана одним из наиболее знаковых явлений в мире; во-вторых, возрастающим интересом к языку СМИ, которые «являются неотъемлемыми компонентами социального бытия современного человека, основными средствами его приобщения к событиям окружающего мира, посредниками в формировании культуры». [1] Актуальность научной работы — сопоставление политических метафор, использующихся для репрезентации трудовых мигрантов в СМИ.

Цель исследования: на основе материала новостных онлайн порталов выявить политические метафоры, участвующие в процессе конструирования образа трудового мигранта.

Объект исследования: материалы новостных онлайн порталов, отобранные по ключевым словам (миграция, трудовая миграция, мигрант, трудовой мигрант). Предмет исследования: политическая

метафора, встроенная в публикации, которые используются для описания трудовых мигрантов. Гипотеза: политические метафоры, используемые СМИ, формируют негативное представление о трудовых мигрантах в России.

Методология и методы:

В ходе исследования были использованы следующие методы: методы компьютерной лингвистики (частотность употребления), моделирование, метод когнитивно-дискурсивного и контекстуального анализа, стилистического анализа, метод ассоциативного эксперимента, метод кластеризации, метод статистики. Методологической основой исследования, является дескрипторная теория метафоры (А. Н. Баранов). [2]

Материалы: публицистические тексты, расположенные в СМИ. Новостные онлайн порталы Газета.Ру., NN.ru.. Было проанализировано 20 текстов в период с 1.09.2017 до 30.11.2018. Все рассмотренные тексты относятся к одному блоку и рассчитаны на массового адресата.

Научная новизна: проведено комплексное исследование трудовой миграции в СМИ, а также установлено, что посредством политических метафор отношение к образу трудового мигранта остается негативным.

Выводы:

Данная работа подчеркивает актуальность не только темы «миграция», но и темы «политическая метафора». Сопоставление политических метафор, использующихся для репрезентации трудовой миграции в СМИ, а именно в новостных онлайн порталах (Газета.Ру., NN.ru.) позволяет понять особенности отношения к названному феномену.

В результате проведенного исследования можно сделать вывод о том, что в рассмотренных материалах, опубликованных с 1.09.2017 по 30.11.2018 в новостных онлайн порталах, отсутствуют статьи о трудовых мигрантах, которые бы вызвали сопереживание у читателей. А также почти полному отсутствию стремления показать ситуацию с точки зрения мигрантов и их трагедии. Тексты, которые были выбраны по ключевым словам, наполнены политическими метафорами, которые показывают стремление представить кризис

с мигрантами как наказание, приводящее к еще большему сгущению красок в негативной репрезентации трудовых мигрантов.

Научная работа доказывает, что посредством политической метафоры в СМИ моделируется однозначно негативный образ трудового мигранта. Данный образ создается посредством использования метафорических моделей по А. Н. Баранову, который выделил 4 основные группы (болезнь, строительство, война, стихийная сила природы), подтверждающие нашу гипотезу о том, что благодаря политическим метафорам образ трудового мигранта остается отрицательным. [3]

Таким образом, проведенное исследование свидетельствует о динамичном характере метафорического образа мигрантов в СМИ, который способствует закреплению негативных этнических стереотипов.

#### **Список источников:**

1. Володина М. Н. (2008). Язык средств массовой информации: учебное пособие для вузов. М.: Академический Проект, Альма Матер.
2. Баранов А. Н. (2014). Дескрипторная теория метафоры. М.: Языки славянской культуры.
3. Баранов А. Н., Караулов Ю. Н. (1994). Словарь русских политических метафор. М.: Редакция АСМ «Помовский и партнеры».

# СОЦИАЛЬНЫЕ НАУКИ

---

*Levitina Karina*

Saint Petersburg State University  
levitina.karina9@gmail.com

*Scientific Advisor: Фёдорова Наталья Антоновна,*  
кандидат филологических наук, старший преподаватель, СПбГУ

## **Internet as a Hope for Digital Immortality**

*Левитина Карина Сергеевна*

Санкт-Петербургский государственный университет

### Интернет как надежда на цифровое бессмертие

The Internet can be easily considered as a hope for digital immortality. This optimism is based on bright hopes of first ages of Internet. For example, an idea of memex by Vannevar Bush [1]. What do I mean by digital immortality? It is definitely not a continuation of the work of consciousness on digital media; it is for personal data. In my paper, I would like to reflect on whether it is worth relying on the Internet as an opportunity for digital immortality for personal data in the Internet as a global archive for everything that has ever existed in the world observing such options as future of special digital cemeteries and dead user profiles in social networks.

Digital space is able to provide a lot of ways which can help to deal with a sense of loss. As an example of only the Runet, it is possible to find online pet graveyards, memorials to victims of political repressions, websites dedicated to dead celebrities [2]. It is quite

a difficult task to make an adequate classification of kinds of Internet memorialization. In most cases they have a primitive interface and work seasonally. The majority of them arises on the initiative from below, functions during a short post-traumatic term and then the memorial dies. After an amount of time, they become abandoned. It reminds 'real' spontaneous memorials and cemeteries but the average lifespan of its digital forms is much shorter. What is the future of Internet memorialization?

In case of special digital cemeteries, the first logical question is: why are they not popular now? It is a question of time. Digital cemeteries fit well with the general trend to an elusive body [3], when a death is moving forward from a decaying body. The main tendency is a rise of cremation popularity, especially in the USA and Western Europe. Nowadays death is going more and more far away from a grave with a decaying body. Sergey Mokhov in his book "The Birth and Death of the Funeral Industry: from Medieval Graveyards to Digital Immortality" [3] compares digital cemeteries and medieval graveyards in focus on attitude to body and soul. In medieval times the main role played not a graveyard with dead bodies but a temple with memorial books. Online cemeteries repeat this structure, because here we also interact with an image of a dead person, not with a physical body, and they are endless books of the dead. Anyway, digital cemeteries have a strong potential: the world's population would definitely face a lack of space even for compact columbariums. It is difficult to imagine that a civilization would change so much that it would exist without a memorialization.

At the beginning of the Internet age digital space was not controlled by governmental structures. In cases of memorialization, in Russia almost all governmental projects are still about the 'real' not digital world, for example, "The Immortal Regiment". However, the government is becoming to notice Internet initiatives from below and is not happy about all of them. The lack of free space for new graves should increase demand for digital cemeteries which in this case would be monopolized by some powerful structures as offline cemeteries are now.

Social networks were established by young people for young people that is why nobody thought that in 10 years there would be so many dead user profiles. What options are possible for my Facebook account

if I pass away? Facebook as the most popular social network in the world has the most well developed user policy for such cases. It provides two options: to choose a legacy contact to look after a memorialized account or to delete an account permanently. Moreover, people from a technical support suggest to create special memorial communities. What does mean a memorialized account? “Memorialized accounts are a place for friends and family to gather and share memories after a person has passed away” [4]. However, these two options don’t solve a problem. In the first case, a page is just deleted there is no hope of digital immortality even for personal data. In other case, it is confusing. Is it ethical to remove a dead user from a friend list? Moreover, a legacy contact would definitely pass away, too.

Nevertheless, these two options are rather adequate in case when a deceased took care of their will during their lifetime. Not all people would like to think about a will during a lifetime. Furthermore, not all social networks have thought up a memorial account option, for example, “Odnoklassniki” suggests only deleting a dead user account. Somebody can prefer a digital immortality but it can be impossible for a certain social network or their relatives will choose a deleting their page. Here we can face a power discourse: a power of social networks, a power of relatives or a confidant. In someone’s hands falls the power to dispose not only of another’s physical body and property, but also of digital personal data. Maybe the right solution to the problem would be creating an alternative part of Facebook or another social network special for dead user accounts?

However, the digital space is limited. People will face a problem of lack of logins and passwords. At the same time, social networks will be full of dead users; some of them will be meaningful for a culture, some of them will not. So, the ethical question about what should be done with dead user profiles logically transforms into the following one: whose profiles will be saved? Social networks and death lead to a new kind of inequality when someone would decide whose profiles to save, and whose ones to delete. It is not difficult to predict the emergence of new professions and new cybercrimes. As in case with digital cemeteries and government, it is easy to predict that soon the state will be interested in social networks and death and new legislation will appear.

**Reference List:**

1. Bush V. (1945). As We May Think. The Atlantic. Accessed: 18.12.2018 [www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/](http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/)
2. Novaya etika. Zhizn' posle smerti v cifrovuyu epohu (New ethics. Life after death in the digital age). <https://etika.nplus1.ru/death/>
3. Mohov S. (2018). Rozhdenie i smert' pohoronnoj industrii. Ot srednevekovyh pogostov do cifrovogo bessmertiya (The birth and death of the funeral industry. From medieval graveyards to digital immortality). Moscow: Common Place.
4. Facebook. About Memorialized Accounts. [https://www.facebook.com/help/1017717331640041/?helpref=hc\\_fnav](https://www.facebook.com/help/1017717331640041/?helpref=hc_fnav)



*Pribegin Ivan*

I. I. Mechnikov Odessa National University  
[ivanpribegin@rambler.ru](mailto:ivanpribegin@rambler.ru)

*Scientific Advisor: Узун Юлия Вадимовна,*  
кандидат политических наук, доцент, ОНУ им. И. И. Мечникова

## **Secular and Religious Jews in Israel: Conflict Management Mechanisms**

*Прибегин Иван Сергеевич*

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

### **Секулярные и религиозные евреи в Израиле: механизмы управления конфликтом**

The relevance of the research topic is established by the fact that, since the (re)creation of the Jewish State and even earlier, tensions between “secular” and “religious” Jews in Israel not only persist, but also, as commonly believed, strengthen. According to the popular belief, this process reflects a trend that undermines the fundamentals of classical Zionism — a secular national ideology, the values of which, as expected, would serve as a solid basis for Israeli society. As a result, the place and the role of Judaism in the state and public life of the country become one of the key questions in the field of conflicting Israeli identities.

For the public, the term “hiloni” (“secular”) still seems to be a binary opposition to the concept of “dati” (“religious”), and together they constitute a dichotomy that supposedly adequately demonstrates the character of the Israeli-Jewish religiosity today. At the same time, as A. Ravitsky [1, p. 101–103] rightly points out, numerous opinion polls and sociological researches (for example, [2; 3]) demonstrate, that in the Israeli-Jewish society there is a large range of religious attitudes — from those who meticulously keep religious commandments to those who don’t observe them at all. And, since fidelity to Mitzvoth is a traditional criterion of

Jewish religiosity, it's quite wrong to say that the border between “secular” and “religious” Jews can be strictly determined.

However, the sociopolitical polarization, observed on the designated issue, depends not only and not so much on the discreteness or, on the contrary, on the continuity of the spectrum of religiosity, but on the distance between its ends. It is also true, because precisely at the edges of the distribution could be found a significant part of the whole Israeli-Jewish society, both in quantitative and, more importantly, in qualitative terms. In other words, the adherents of extreme ideologies, relying on their relatively large demographic weight in Israel, and, more importantly, manifesting themselves most actively in the public sphere, set the tone for public debate about the place and the role of Judaism in the country.

Nevertheless, effective mechanisms for smoothing contradictions exist and, to some extent, are already being applied in practice.

The first option, described by D. Hartman [4], is the formation of intermediate groups — the sorts of religious subcultures, each of which, ideally, follows its own ideology, its special narrative and a specific way of life.

The simplest division, in this case, is the differentiation of the Israeli-Jewish community into five basic “religious groups”, namely:

- 1) “Haredim” or “ultra-Orthodox”;
- 2) “Zioni-datiim” or “religious Zionists”;
- 3) “Mesoratim” or “traditionalists”;
- 4) “Jewish hilonim” or “secular Jews”;
- 5) “Israeli hilonim” or “secular Israelis”.

Meanwhile, the most important task is the growth, quantitative and qualitative, of those religious subcultures, which are in the middle of the spectrum, and, obviously, could and should be developed at the expense of “extreme” groups. A prerequisite in this case is the support of transparency and permeability of intergroup boundaries. Then, pressure from various political and non-political actors on “secular Israelis”, as well as on “ultra-Orthodox”, would conduce to the fragmentation of these groups. As a result, it would decrease their socio-political activity and importance.

Another vital mechanism to reduce the level of religious contradictions in Israel is the transition to the system of cross-cutting cleavages, which is radically different from the situation of “overlapping cleav-

ages” (religious and cultural, social and economic, political and ideological), that existed before and was described by C. Klein [5, p. 434–436]. Moreover, each of the religious groups of the Jewish sector could be divided into many separate competing subgroups, which represent together an improved system of “cross-cracks”. This system could, in a strange way, reduce the degree of tension and the heat of confrontation in the Israeli society, and, more importantly, it could prevent the social disintegration.

Thus, the attempts to homogenize the sociocultural space in a secular way, that produced an illusion of unity in the era of Modernity, are naturally replaced by the postmodernist prescription not for artificial smoothing, but for discovery and even promotion of religious, cultural and other differences. And, under certain circumstances, as the example of Israel shows, this could make social system more stable.

Работа проводилась в рамках благотворительной программы Центра «Сэфер» «Поддержка академической иудаики на постсоветском пространстве», реализуемой при финансовой помощи фонда «Генезис».

### Reference List:

1. Равицки А. (2001). Религиозные и секулярные евреи в Израиле: культурная война. В кн.: Б. Лайтман, М. Браун (Ред.). Созидание еврейского будущего. М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 83–108
2. The Israel Democracy Institute (Eds.) (2009). A Portrait of Israeli Jews. Beliefs, Observance, and Values of Israeli Jews. Jerusalem, Israel: Israel Democracy Institute Publications.
3. Pew Research Center (Eds.) (2016). Israel's Religiously Divided Society.
4. Hartman D. (2008). The New Israeli Jews. HAVRUTA — A Journal of Jewish Conversation, № 2, 3–4.
5. Клейн К. (2004). Интеграция и гражданство: израильская идентичность. В кн.: Э. Барнави, С. Фридлендер (Ред.) Евреи и XX век: Аналитический словарь. М.: Текст: Лехаим, 423–438.

*Бабаян Мери Эриковна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
m.babayanx@gmail.com

*Научный руководитель: Атнашев В. Р.,  
к. фил. наук, доцент, СПбГУ*

## **Отказ от диалога: культура как объект геноцида**

*Babayan Meri*

Saint Petersburg State University

### Culture as the Object of Crime of Genocide

В противоречиях современного глобального мир все большую актуальность обретает вопрос о правах человека в области культуры. Следует отметить, что «культура — это та форма, в которую отливается общественно-историческая практика человечества, та структура, которая образуется и кристаллизуется в процессе этой практики» [1], соответственно она является отражением прошлого человечества и становится основой для его развития в настоящем. В мире, отличающемся многообразием культур, однако, возникают ситуации, когда вместо взаимодействия различных культур, проходит процесс отказа от диалога, часто с намерением подавить чужую культуру.

Со времен осознания человечеством необходимости пресечения преступлений против мира и человечности путем закрепления на мировом уровне принципов и норм соблюдения законов гуманности, принципа недискриминации и поощрения равенства прав и свобод всех без исключения людей недостаточно внимания уделялось таким правам человека как культурные.

Определить культурные права можно через понимание «прав в области культуры». Такие определения можно найти, например, в преамбуле к Всеобщей декларации о культурном разнообразии (Париж, 2 ноября 2001 г.) и Замечании общего порядка № 21 (2009)

по праву на участие в культурной жизни, принятом Комитетом по экономическим, социальным и культурным правам [2, с. 276].

Так, в Замечании общего порядка № 21 говорится, что: «культура охватывает, среди прочего, уклады жизни, язык, устную и письменную литературу, музыкальное и песенное творчество, неязыковое общение, систему религий или верований, ритуалы и церемонии, спорт и игры, методы производства или технологию, природную и искусственную среды, традиционную кухню, одежду и жилища, а также искусство, обычаи и традиции, посредством которых отдельные лица, группы лиц и общины выражают свои человеческие качества и тот смысл, который они придают своему существованию, и формируют свое восприятие мира, отражающее их реакцию на те внешние силы, которые затрагивают их жизнь» [4]. Такое определение позволяет смотреть на культурные ценности отдельных лиц, групп людей и общин вне зависимости от этнической принадлежности, вероисповедания, используемого языка и традиций, неуважение которых не только приводит к нарушениям прав каждого человека в области культуры, но и чревато возможностью возрастать до нарушений прав человека в других областях (политические, гражданские, социальные, экономические) на постоянной основе, что, в свою очередь, может привести к более жестоким массовым антигуманным и наказуемым действиям, таким как дискриминация, апартеид, геноцид, уничтожение материальных объектов и связанных с ними нематериальных ценностей и т.д.

Рафаэль Лемкин — ученый, который разработал термин для «преступления без названия» (геноцид) и играл первостепенную роль в разработке и принятии Конвенции ООН о предупреждении преступления геноцида и наказании за него от 9 декабря 1948 г., в начале своих работ и во всем их продолжении рассматривал культуру в качестве объекта преступления геноцида. Он убеждал, что культура вытекает из биологических потребностей людей, называя это «производными потребностями» или «культурными императивами». Они так же важны для жизни человеческой группы как индивидуальное физическое благосостояние (т.е. «базовые потребности»).

Лемкин представлял свою позицию следующим образом: «Эти потребности (культурные) находят свое отражение в социальных институтах. Если имеет место насильственное подавление культуры определенной группы, распадается сама группа и ее члены вынужденно

поглощаются другими культурами. Это является нерациональным и мучительным процессом, приводит к личной дезорганизации и, в конечном счете, может привести к физическому уничтожению членов группы» [5].

Так, идея Лемкина состояла в представлении культурного геноцида в качестве прелюдии к преднамеренному физическому уничтожению. Он рассматривал культурный геноцид как отдельное преступление, отличное от биологического, так же как культура сама рассматривается как «фиксация общего качественного своеобразия человеческой жизнедеятельности и отличии ее от биологической жизни» [3]. Тем не менее, идеи Лемкина о культурном геноциде не нашли достаточной поддержки для закрепления данного понятия в международном праве, но они дали толчок развитию таких отраслей как права национальных меньшинств и коренных народов, основой соблюдения которых является уважение их культуры, конструктивные шаги на пути к диалогу.

К сожалению, сегодня несмотря на международно закрепленный характер культурных прав (от Всеобщей декларации прав человека 1948 г. до Фрибургской декларации о культурных правах 2007 г.), наблюдаются примеры их неуважения, иногда отдельно, иногда наряду с другими категориями прав человека, что в свою очередь приводит к отсутствию диалога, взаимопроникновения и взаимоуважения различных культур. В то время как именно диалог есть верный путь обогащения всемирного культурного наследия человечества.

### Список источников:

1. Артановский С. Н. (1967). Историческое единство человечества и взаимное влияние культур. Л.: Просвещение.
2. Волкова Н. В. (2013). Культурные права как отдельная категория системы прав человека: международно-правовые аспекты. Вестник РУДН. Серия: Юридические науки, 2.
3. Маркарян Э. С. (2014). Избранное. Наука о культуре и императивы эпохи. А. В. Бондарев (Отв. ред. и сост.). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014.
4. Экономический и Социальный Совет. Замечание общего порядка № 21 Право каждого человека на участие в культурной жизни (пункт 1 а) статьи 15 Международного пакта об экономических, социальных и культурных правах). 21.12.2009.
5. Moses A. D., Lemkin R., Culture, and the concept of Genocide. Дата обращения: 27.03.2019 [http://www.dirk-moes.com/uploads/7/3/8/2/7382125/moses\\_lemkin\\_culture.pdf](http://www.dirk-moes.com/uploads/7/3/8/2/7382125/moses_lemkin_culture.pdf)

*Глухова Мария Евгеньевна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
above.all.love.all@gmail.com

*Научный руководитель: Орех Екатерина Александровна,*  
кандидат социологических наук, доцент, СПбГУ

## **Женские образы в избирательных кампаниях в России и за рубежом**

*Glukhova Maria*

Saint Petersburg State University

### **Female Images in Election Campaigns in Russia and Abroad**

Данное исследование посвящено анализу визуальных репрезентаций, которые используются в качестве предвыборной политической рекламой женщинами политиками в России и странах Запада за последние 10 лет. Гипотеза исследования заключалась в том, что в способах репрезентации женщины-политика в политической рекламе в выбранных для исследования странах будут наблюдаться различия, обусловленные социокультурным контекстом каждой исследуемой страны. Образ женщины-политика рассматривался как социальный конструкт, за которым стоят определенные представления о роли женщины в обществе в целом и в политике в частности, о необходимых для политической деятельности качествах и т.д. Под политической рекламой в рамках данного исследования понималось контролируемое сообщение, переданное с помощью любого канала коммуникации, составленное с целью продвижения политических интересов индивидов, партий, групп, правительств и других организаций. Было установлено, что на содержание политической рекламы (следовательно, и на образ, транслируемый в ней) влияют социально-политический и экономический контекст создания рекламы (избирательная система, источник финанси-

рования), а также канал её распространения. Так, реклама может финансироваться как партиями, так и самими кандидатами, что может выражаться в большем или меньшем использовании партийной символики, продвижении тех или иных лозунгов (это касается кандидатов на выборах в региональные представительные органы власти, которые выступают под одним слоганом). В рамках данной работы разделены понятия «образ» и «визуальная репрезентация», последняя понимается как материальное, осязаемое воплощение образа. Была рассмотрена методология исследования образа и теоретические подходы к его изучению, и, сообразно цели работы, выбраны стратегии анализа изображений. В качестве методов анализа были выбраны иконографический метод Э. Пановского [1] и социальная семиотика Кресса и Ван Люэна [2]. Изучение социокультурного контекста исследуемых стран позволило выявить различия в вариантах социального конструирования образа «женщины-политика». При этом были подвергнуты сравнению основные трудности, с которыми сталкивается женщина-политик, и актуальные данные о представленности женщин в высших выборных органах власти за последние 10 лет. Дополнительным фактором сравнения выступили зафиксированные исследователями особенности репрезентации женщины-политика в СМИ. Был проведен анализ 110 изображений, разделенных по двум группам: политическая реклама женщин-политиков России и политическая реклама женщин-политиков стран Запада. Страны Запада были объединены в единый исследовательский кейс с опорой на энциклопедическую трактовку, исходя из общности культурных и исторических черт. В итоговую выборочную совокупность, исходя из наличия образцов политической рекламы женщин-политиков за указанный период, вошли 8 стран, а именно США, Канада, Великобритания, Германия, Франция, Чехия, Словакия и Швейцария.

Нами было выявлено, что содержание визуальных репрезентаций женщин-политиков в исследуемых странах имеет как сходства, так и различия. Так, наиболее значительным сходством оказалось подчеркивание кандидатами такой черты, как профессионализм.

Наиболее заметным различием стало создание женщинами-политиками из России имиджа «красивой женщины», в то время как на Западе более востребованной характеристикой оказалась



простота. Если не вести речь о наиболее часто встречающихся признаках, а описать иконографию образа в целом, то в западных странах присутствует более широкий в сравнении с Россией спектр иконографических черт репрезентации женщины-политика.

Результаты проведенного анализа подтвердили исследовательскую гипотезу о существовании различий в визуальной репрезентации женщины-политика, обусловленных специфичностью социокультурного и политического контекста производства образа. В частности, существуют различия в политическом, экономическом и культурном «багаже» исследуемых стран. Так, можно предположить, что особенности советской политической системы не стимулировали развитие политической рекламы. В частности, закрепление за женщинами определенного количества мест в представительных органах власти, да и сама специфика «выборов» в СССР не способствовали поиску кандидатами различных амплуа, что, вероятно, сегодня всё ещё проявляется в ограниченном наборе приписываемых женщине ролей (наборов иконографических черт репрезентации) в политической рекламе. Можно предположить, что активно проводимая внутренняя политика современной России по конструированию национальной идентичности, отмечаемая некоторыми авторами, повлияла на выраженность в политических плакатах женщин-политиков такой черты образа, как патриотизм [3]. Также вероятно, что успехи феминистического движения на Западе проявились в появлении в их политической рекламе гендерно-нейтральных образов женщины, в то время как традиции политической культуры России отразились в циркуляции образов «красивой» женщины-политика.

Проведенный в данном исследовании анализ имеет ряд ограничений, связанных, прежде всего, с выборочной совокупностью изучаемых явлений. Так, формирование выборки было ограничено сохранившимися в сети Интернет фотографиями предвыборных плакатов, которые попали туда вследствие того, что заинтересовали кого-то из пользователей, либо были использованы в качестве иллюстрации к журналистской статье. Можно предположить, что значительный массив данных остался недоступным для анализа, как по России, так и по странам Запада. Более того, это ограничение повлияло на формирование нашей исследовательской совокупности

женских образов-политиков — представителей стран Запада: для некоторых стран оказалось невозможным найти точные данные о предвыборных плакатах женщин-политиков, поэтому они были исключены из нашего рассмотрения.

#### **Список источников:**

1. Панофский Э. (1999). Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса. В кн.: Смысл и толкование изобразительного искусства, 43–57. СПб.: Академический проект.
2. Kress G. R., Van Leeuwen T. (1996). Reading images: The grammar of visual design. Psychology Press.
3. Рябова Т. Б., Рябов О. В. (2010). Настоящий мужчина российской политики? (К вопросу о гендерном дискурсе как ресурсе власти). Полис. Политические исследования, 5, 48–63.

*Исобчук Мария Вячеславовна*

Пермский государственный национальный исследовательский университет  
isobchuk.marya@gmail.com

*Научный руководитель: Панов Петр Вячеславович,*  
доктор политических наук, профессор, ПГНИУ

## **Организованная этничность: к вопросу о типологии этнических организаций**

*Isobchuk Mariya*

Perm State National Research University

### **Organized Ethnicity: On the Typology of Ethnic Organizations**

На данный момент представлены два подхода к этничности: конструктивистский и примордиалистский. В современной этнополитологии доминирует конструктивистский подход, который сосредотачивается на интерпретации этничности как «воображаемого» феномена. Согласно данной концепции, этничность обнаруживает себя в процессе интеракции между индивидами, где в процессе самоопределения и определения другого, объект приобретает этническую идентичность [1; 2; 3]. Данный подход подчеркивает существование разнообразных предпочтений внутри этнических групп и текучесть границ таких групп. Однако, когда дело доходит до эмпирических исследований, исследователи сосредотачиваются на агентности в конфликте этнической группы, как гомогенного, внутренне целостного субъекта.

В своей работе я предлагаю абсолютно другой подход к акторному составу этнического конфликта. Не всякая этническая группа способна являться актором этнического конфликта. Прежде всего, этнической группе для приобретения акторности следует пройти стадию политизации. Политизация ставит перед этнической группой цели и задачи регулирования собственного положения в рамках

политии, и для достижения данной цели необходима этническая мобилизация. Фактически главными деятелями большинства этнических конфликтов — а тем более с элементом этнического насилия — являются не этнические группы как таковые, а разного рода организации в широком смысле этого слова и их уполномоченные и облеченные властью представители [4]. Данный факт ставит «ребром» вопрос о конкретном выражении этнической мобилизации в рамках единичных этнических организаций, ведь именно приобретая организованный характер, этничность приобретает возможность к коллективному действию.

Предполагается, что этнические организации — прежде всего, являясь агентами, определяющимися политическими институтами и функционирующими в рамках этих институтов. Каждая из данных организаций определенно является обособленной единицей на рынке «предложений» этнической мобилизации, преследующей собственные интересы и цели (Vogt, 2016). Спектр форм организованной этничности варьируется от этнических партий до террористических организаций, от некоммерческих организаций до вооруженных формирований. Однако до сих пор исследователями не установлен детальный перечень возможных форм организованной этничности, не разработана типология этнических организаций.

Для построения типологии в данной работе использован метод Machine Learning, в частности кластеризация. Для создания типологии были использованы данные базы К. Кэннингхем [5]. В выборку вошли 3152 единицы наблюдения («организация — год»). Дизайн исследования включил в себя 1 зависимую переменную — степень конфликтности и 4 независимых переменных, отобранных из базы данных (централизация, ресурсная обеспеченность, репрезентативность, диверсификация протестных стратегий).

На основании имеющегося массива данных, а также выявленных переменных, влияющих на этнические организации в контексте конфликта, была сформулирована модель кластеризации. Как можно отметить, в результате кластеризации сформировано 4 кластера, объясняющих порядка 70% исследуемых случаев. Исходя из результатов кластеризации, были сформулированы четыре типа этнических организаций в контексте конфликта.

Данные виды этнических организаций ранжированы по количеству признаков, наиболее релевантных для этнических организаций в процессе конфликта.

Первый кластер («Агенты») представляет собой наиболее активный в конфликтном контексте спектр акторов. Предполагается, что именно они оказывают наибольшее влияние на динамику этнического конфликта. К таковым относятся, прежде всего, милитаристские, террористические организации (Fatah, Hamas в Израиле. Liberation Tigers of Tamil Eelam на Шри-Ланке), а также доминирующие для этнической группы этнорегиональные партии с радикальными индпендистскими требованиями (SNP в Великобритании, Serbian Radical Party в Боснии и Герцеговине).

Второй кластер предполагает репрезентативные этнические организации с малым протестным потенциалом, однако, большим количеством ресурсов. Предполагаются, что данные организации также имеют некоторое влияние на этнический конфликт, однако используют для этого более мирные стратегии, и способны идти на компромисс в достижении собственных целей. Спектр данных организаций представлен преимущественно автономистскими этнорегиональными партиями (Basque Nationalist Party в Испании, Parti Quebecois в Канаде). Также, в этот кластер входят сильные общественные организации, имеющие разветвленную национальную сеть (All Students Union в Индии, Tibetan Youth Congress в Китае).

Третий кластер представляют непротестные ресурсно обеспеченные нерепрезентативные полу-агенты. В целом, таковыми являются малые или средние этнические организации, имеющие относительно небольшое влияние на принятие политических решений. Следует отметить, что влияние таковых на динамику конфликта, гипотетически, невелико (Sri Lanka Muslim Congress на Шри-Ланке, Parti Action Democratique в Канаде).

Наконец, четвертый кластер «Не-агенты» предстает наименее значимым с точки зрения влияния на динамику этнического конфликта. Представлен он преимущественно маргинальными организациями, зачастую поддерживаемыми государством в условиях авторитаризма (Oromo Liberation Unity Front в Эфиопии, Oron Youth Movement в Нигерии).

Следует отметить, что данная типология является динамической, т.е. темпорально этническая организация имеет возможность менять принадлежность к определенному типу. Таковое и происходит, к примеру, с большинством организаций Боснии и Герцеговины, которые трансформируются по мере адаптации к меняющемуся федеративному порядку.

#### **Список источников:**

1. Андерсон, Б. (2016). Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Кучково поле.
2. Bormann, N.-C., Cedermann, L.-E., & Vogt, M. (б.д.). Language, Religion, and Ethnic Civil War. Exeter. Дата обращения: 14.09.2018 <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10871/18833/CleavageConflict-MainText.pdf?sequence=1>
3. Wimmer A., Cederman L.-E., Min B. (2009). Ethnic politics and armed conflict: A configurational analysis of a new global dataset. *American sociological review*, 74, 316–337.
4. Брубейкер, Р. (2012). Этничность без групп. М.: Изд. дом Высшей школы экономики.
5. Cunningham, K. (2017). Strategies of Resistance: Diversification and Diffusion. *American Journal of Political Science*. Дата обращения: 28.11.2018 <https://dataverse.harvard.edu/dataset.xhtml?persistentId=doi:10.7910/DVN/GDFJ4N>

*Кислицына Полина Андреевна*

Европейский Университет в Санкт-Петербурге  
pkislitsyna@eu.spb.ru

*Научный руководитель: Утехин Илья Владимирович,*  
к.и.н., профессор, декан, ЕУ СПб

## **Мужские и женские способы понимания и проговаривания собственной сексуальности (на материале негетеросексуальных биографий)**

*Kislitsyna Polina*

European University at Saint Petersburg

### **Male and Female Ways to Understand and Articulate Own Sexuality (Based on Non-heterosexual Biographical Stories)**

О том, что необходимо различать мужскую и женскую гомосексуальность, механизмы ее формирования, бытования и угнетения, уже писали исследователи [1; 2]. И. С. Кон выделял некоторые различия между геями и лесбиянками, однако это не было предметом его непосредственного интереса [3].

На материале 49 биографических интервью (20 мужских и 29 женских) и 37 автобиографических текстов (22 мужских и 15 женских), собранных у людей с опытом гомосексуальных отношений, я рассматриваю стратегии рассказывания о себе и своей сексуальности, проводимые рассказчиками причинно-следственные связи, а также представления о природе собственной сексуальности. В качестве аналитической рамки используется биографический метод и нарративный анализ.

Перед интервьюируемыми и авторами автобиографических очерков стояла задача рассказать о своей жизни с фокусом на сексуальности. В широком контексте жизненной истории информанты

детально реконструировали развитие собственной сексуальности. Это не являлось единственным предметом бесед и письменных текстов, но занимало в них важную часть. В целом, можно выделить общую схему нарратива о формировании собственной сексуальности, которая была бы актуальна и для мужчин, и для женщин: первые эротические и эстетические впечатления, привязанности и влюбленности, любовные и сексуальные отношения. Однако в том, как рассказчики описывали этот процесс, довольно много гендерных различий.

Первые проявления сексуальности в рассказах информантов часто оказываются связанными с детскими эротизированными играми. Речь идет об играх в доктора, во время которых участники раздевались, или об играх в семью, кульминацией которых было обыгрывание полового акта. Негетеросексуальные рассказчики склонны считать эротизированные игры с детьми своего пола значимым моментом, как бы предвещающим их гомо- или бисексуальность. При этом рассказчики-мужчины тяготеют к описанию подобного опыта в сексуальных терминах, рассказчицы же предпочитают термины игры.

Ряд выделенных сюжетов: истории о посещении гендерно-сегрегированных пространств (душевых, бань) и связанных с ним переживаниях, рассказы о коллективной мастурбации — оказались сугубо мужскими. В мужских текстах очень распространен сюжет о рассматривании мужского обнаженного тела, в то время как в женских негетеросексуальных биографиях обнаженная натура фигурирует довольно редко. Как мне кажется, эта закономерность отражает разницу в способах говорения о сексуальности, а не в имеющемся опыте: наиболее привычные, легитимные в нашей культуре способы артикуляции женской сексуальности не предполагают роли зрителя, получающего удовольствие от рассматривания обнаженного тела.

Влюбленность в учительницу как значимое и зачастую первое гомосексуальное переживание присутствовала исключительно в женских историях. Для женщин эта история очень распространена. В мужских историях сексуальное желание в раннеподростковом возрасте (гораздо реже влюбленность) может быть направлено на старших родственников или друзей родителей, но на учителей — никогда (разумеется, в пределах моего материала). Возможно, такое



различие в женских и мужских гомосексуальных сценариях связано с тем, что в нашей культуре в нормативном сценарии мужчины ориентированы на партнеров моложе себя, а женщины — на тех, кто старше.

В мужских биографических историях часто фигурируют случайные и интернет-знакомства ради сексуальной близости. Сам поиск сексуального опыта и партнера для него оказывается значимым процессом, описываемым рассказчиком с той или иной степенью подробности. Женщины также описывали различные способы найти партнершу, однако они иначе артикулируют свои цели. Рассказчицы говорят о потребности в общении, человеческой близости. Сексуальный компонент может присутствовать, но почти никогда не является единственной самоцелью.

Отдельно стоит оговорить разницу в языке и стиле: письменные мужские тексты зачастую насыщены откровенными физиологическими деталями, в числе которых описание реакций тела, его органов и субстанций. Мужская сексуальная биография строится вокруг событий, связанных с телесными проявлениями собственной сексуальности. Женские письменные истории не так богаты эротическими подробностями. Чаще описывается переживание сексуального влечения и возбуждения, а непосредственное сексуальное взаимодействие упоминается лишь как свершившийся факт. Мастурбация не встречается ни в одной письменной женской автобиографии, хотя в интервью информантки делились подобным опытом. И, наоборот, в беседе с исследовательницей мужчины реже рассказывали о мастурбации, в гораздо меньшей степени делились откровенными деталями. Таким образом, сложная комбинация контекста порождения нарратива, коммуникативных задач рассказчика, гендеров нарратора и собеседника определяют выбор тем и средств описания для разговора о собственной сексуальности.

Итак, в мужском сценарии сексуальный интерес возникает раньше, иногда еще в раннем детстве. Сексуальное влечение, возбуждение, физиология сексуальности играет большую роль в историях гомосексуальных мужчин. В нарративах рассказчики описывают себя как активного, заинтересованного, рассматривающего чужие тела, получающего удовольствие, ищущего знакомств и сексуальный опыт. В женских историях физиология и сексуаль-

ный интерес занимает гораздо меньше места. Рассказчицы больше говорят о чувствах, эмоциях, потребности в общении, отношениях. В своих биографиях они занимают не такую активную позицию в поисках секса и знакомств, как мужчины.

Все выявленные отличия мужских и женских нарративов, на мой взгляд, отражают разницу мужской и женской сексуальной культуры: как мальчики и девочки узнают о собственной сексуальности, какие отношения выстраивают с собственным телом, как, при каких обстоятельствах и по каким причинам вступают в сексуальные отношения с другими людьми. Кроме того, различия в способах проговаривания сексуальности демонстрируют разницу в культурных представлениях о том, какой должна быть мужская и женская сексуальность вообще и как о каждой из них можно рассказывать.

#### **Список источников:**

1. Sedgwick E. K. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkley: The University of California Publishers.
2. Омельченко Е. (2002). Изучая гомофобию: механизмы исключения «другой» сексуальности в провинциальной молодежной среде. В сб.: Здравомыслова Е., Темкина А. (Ред.). *В поисках сексуальности*, 469–508. СПб.: «Дмитрий Буланин».
3. Кон И. С. (2003). *Лики и маски однополрой любви: Лунный свет на заре*. М.: «АСТ-Олимп».

*Милькович Никола Сладжанович*

Белградский университет  
nikolajmiljkovich14@gmail.com

*Научный руководитель: Ичин Корнелия,*  
доктор филологических наук, Белградский университет

## **Вклад русской эмиграции в сербскую культуру (на примере Белграда)**

*Milkovich Nikola*  
University of Belgrade

### **Contribution of Russian #migration to Serbian Culture (exemplified by Belgrade)**

Сравнительно нищий и разоренный войнами Белград 20-х гг. XX века стал одним из тех балканских городов, в которые русские эмигранты привезли свое духовное приданое; некоторые из них прославили этот город только проездом, а многие именно здесь обрели свою вторую родину.

А. Арсеньев пишет: «Первая большая волна беженцев, около 1.600 человек, прибыла из Одессы. Продолжался их приезд с начала мая по ноябрь 1919 года. Это была так называемая “французская эвакуация”. Их разместили в трамвайном депо на окраине Белграда (русские называли его “дом чудес”») [1, с. 13–14]. Многие русские, оказавшиеся в Белграде, оставили о нем свои воспоминания в стихах и в прозе; для многих эмигрантов Сербия, то есть Королевство СХС, была попутной остановкой. Среди первых в 1920 году в Белграде делает передышку, на пути из Одессы через Константинополь и Софию, и русский писатель И. А. Бунин, державший путь на Париж. Если верить словам самого Бунина, даже ему в 1920 году пришлось жить «в этом вагоне, возле вокзала на запасных путях,— так был переполнен в ту пору Белград» [2].

Как свидетельствовали сами эмигранты, Белград оказался для них весьма гостеприимным городом, они чувствовали себя как среди своих знакомых: «И когда приезжаешь в Белград, ходишь по его улицам, то тебя охватывает странное чувство, что это очень своеобразный город! В его архитектуре смешались все стили. Он эклектичен, он “другой”. В нем можно увидеть, если захочешь, и Рим, и Петербург, и Вену. В нем есть и конструктивизм, и ампи́р, русский ампи́р» [3, с. 154].

Большую часть нынче нам известного Белграда построили русские архитекторы. После гражданской революции в России, страну покинули сотни тысяч людей, В. Белов записал, что лишь «в конце 1920 г. в одном только Константинополе было свыше 100.000 эвакуировавшихся вместе с Врангелем» [4, с. 45]. Из Константинополя русских беженцев направляли в разные стороны земного шара; для большого количества эмигрантов землей обетованной, последней остановкой, оказалось Королевство СХС. В середине апреля миссия генерала П. Н. Врангеля с генералом Шатиловым во главе ведет переговоры с Н. Пашичем об прибытии 25 тысяч военных в Королевство СХС [5, с. 6–7].

Сербский историк М. Йованович приводит данные, что в Белграде в 1920 г. насчитывалось 111 739 тысяч российских граждан [6, с. 92], но, понятно, что для многих из них Белград был только остановкой на пути к городам западной Европы. Число русских эмигрантов, осевших в конечном счете в Королевстве СХС, варьирует от источника к источнику; А. Арсеньев, авторитетный исследователь русской эмиграции в Сербии, оперирует цифрой составляющей приблизительно 50 тысяч человек: «Отсталая страна, понесшая огромные жертвы в двух балканских войнах (1912–1913 гг.) и Мировой войне, приняла около 50 тысяч беженцев из России радушнее любой другой страны Европы, оказав им, в рамках своих возможностей, братскую моральную и материальную поддержку» [7, с. 15].

Русские беженцы в Белграде быстро и хорошо осваивались, так как язык не представлял особое препятствие: «В самом деле, что за трудности, когда нож по-сербски называется — нож, вилка — вилюшка, человек — човек, женщина — жено? Стоит только настроить язык на школьный церковнославянский лад, и все пойдет, как по маслу» [3, с. 7]. При нехватке своих специалистов, их

охотно принимали на работу, обходя закон, утверждая, что русские же «свои». Известные философы, художники, литераторы, инженеры, врачи и проч. организуют публичные лекции в Белграде, деятели театра и актеры ставят пьесы по мотивам русской классики. Благодаря русским ученым, в Королевстве СХС широко развивается наука: А. Л. Погодин основал Археологическое общество (1921), Д. В. Сироткин построил первый пароход — «Воля» (1924), К. Воронцов создал известную белградскую школу механики флюидов, Г. Острогорский основал византологический институт, Ю. Ракитин создал своеобразную театральную студию, родился комик, благодаря Ю. П. Лобачеву, А. Б. Ранхнеру и др., по всему городу звучит русский романс в исполнении О. Янчевецкой... В Белграде русских профессоров принимают на работу в университет, где они читают лекции по философии, литературе, праву и т.п. на русском языке. Оформляется Дом русской эмиграции, в Ташмайданском парке строится русская церковь св. Троицы, Русский институт (в котором, по словам В. И. Косика, «можно было услышать лекции И. А. Ильина, П. Б. Струве, А. А. Кизеветтера, В. В. Зеньковского, С. Л. Франка, Н. О. Лосского, Г. В. Флоровского, Д. И. Мережковского, К. Д. Бальмонта, Е. П. Чирикова. Институт устраивал выступления З. Гиппиус, И. Северянина, А. Алехина» [3, с. 136]). Не удивляют данные, что «русскими архитекторами спроектировано и построено не менее 200–250 частных домов только в Белграде. Большинство крупных, как государственных, так и общественных сооружений нередко связано с русским именем» [3, с. 153]. Сегодняшнее лицо Белграда формировалось, в основном, после двадцатых годов XX века, благодаря сербским (А. Дероко, А. Джорджевич, Ж. Николич и др.) и русским архитекторам (Н. Краснов, Г. И. Самойлов, В. В. Лукомский, Р. Верховской, В. Баумгартен, В. Андросов, А. Попков и др.). Таким образом, город на слиянии рек Дуная и Савы становится местом столкновения различных архитектурных и культурных традиций: академизм, ампи́р, романтический стиль, сербский национальный стиль и проч.

Усердная работа русских эмигрантов, помимо профессиональной стороны, была способом преодоления тоски по родине и попыткой расширить границы русской культуры за пределы родной стороны. Знаменитый художник Ф. С. Колесников в письме своему

учителю И. Е. Репину это выразил следующим образом: «Работаю очень много, и только в любимом труде нахожу облегчение и временно забываю свою тяжкую болезнь — беспредельную тоску по родине. Верьте мне, <...> я обласкан в стране близкого нам народа — сербов, <...> но я страдаю, болит душа, как только оставлю палитру и кисти» [8]. Работая, русские эмигранты пытались победить самого лютого врага — забвение, а их работы стали крепкими узами между двумя народами, они стали сербским окном в Россию.

### Список источников:

1. Арсеньев А. (2011). Самовари у равници: руска емиграција у Војводини. Нови Сад: Змај; Футог: Уметничка радионица завештање.
2. Бунин И. А. Гегель, фрак, метель. В кн.: Под серпом и молотом. Lib.ru. [http://az.lib.ru/b/bunin\\_i\\_a/text\\_2672.shtml](http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2672.shtml)
3. Косик В. И. (2007). «Что мне до вас, мостовые Белграда?»: Очерки о русской эмиграции в Белграде (1920–1950 годы). М.: Институт славяноведения РАН.
4. Белов В. (1923). Белое похмелье. Русская эмиграция на распутьи. М.: Петроград: Государственное издательство.
5. Ђурић Б. (2011). Из живота руског Београда. Београд: Филолошки факултет у Београду.
6. Йованович М. (2005). Русская эмиграция на Балканах 1920–1940. М.: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье», Русский путь.
7. Арсеньев А. (2008). Русская эмиграция в Сремских Карловцах. Нови Сад: Artprint.
8. Письмо С. Ф. Колесникова И. Е. Репину [б/д]. РГАЛИ. Ф. 1951. Оп. 1. Ед. хр. 20.

*Новохацкая Есения Антоновна,  
Коцюбинский Даниил Александрович*  
Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена  
esenii.a.novokhatskaia@gmail.com  
kd1965@yandex.ru

*Научный руководитель: Коцюбинский Даниил Александрович,  
кандидат исторических наук, старший преподаватель, СПбГУ*

## **Пути трансформации конфликтогенных мест памяти в городском пространстве (на примере «войны с памятниками» в США 2015–2017 гг.)**

*Novokhatskaia Eseniia, Kotsyubinsky Daniel*  
Saint Petersburg State University,  
Herzen State Pedagogical University

### **Ways of Transforming Conflictogenic Sites of Memory in Urban Space (Based on “War on Monuments” in the United States 2015–2017)**

Феномен разрушения памятников может показаться кошмарным по отношению к истории, однако отнюдь не новым для человечества. С древнейших времен и вплоть до современности монументы прошлого падают с пьедесталом под давлением со стороны общества. Примеры бесчисленны: в России после революции 1917 года, в Германии после падения нацистского режима, на Украине в начале 1990-х годов после провозглашения независимости и позднее, после событий «Майдана» 2013–2014 гг., в Ираке, в начале 2000-х, после свержения диктатуры Саддама Хусейна и так далее. Наиболее современным примером сноса памятников являются события, происходившие в Соединенных Штатах Америки в 2015–2017 гг.

Чаще всего причинами становятся социальные и политические изменения в государстве, когда для новой парадигмы общественного устройства история кажется неприемлемой. Однако, все не так просто. Конфликт в США вокруг памятников оказывается очень ценным, с той точки зрения, что различные части американского общества открыто заявляют о своих противоречивых позициях и выступают не только против определенных памятников, но и в их защиту.

Помимо открытого желания части общества избавиться от конфликтных памятников, наблюдается тенденция к сохранению физической репрезентации истории. Однако, ввиду неприемлемого исторического контекста, современному обществу приходится переосмысливать монументы, посвященные героям Конфедерации, из-за сомнительной Южной идеологии.

Вопрос противоречивых мест памяти — это и теоретическая проблема, и практическая одновременно. С точки зрения теории, перед исторической наукой стоит двуединая задача: во-первых, анализ процесса развития в обществе единого мемориального нарратива, во-вторых, изучение возникновения и эволюции мест памяти как способа конструирования идентичности социальной группы. [1] На практике, изменение мемориального сектора городского пространства всегда сопряжено с общественным мнением, которое должно руководить процессом.

Данная работа опирается на исследование, проведенное мною для ВКР в 2018 году, которое показывает, что люди, не подверженные воздействию со стороны «большого — общенационального — социума», в большей степени стремятся к компромиссу «на местах» и не согласны с радикальными решениями, предлагаемыми «сверху». [2; 3] Сейчас предположение состоит в том, что раньше меры были жесткими и непримиримыми, исходя либо со стороны государства, либо со стороны той же общественности, ориентировавшейся на общенациональный мемориальный дискурс и стремившейся избавиться от «неудобных» мест памяти. Дискуссия в США показала необходимость учитывать в том числе и непопулярное на общенациональном уровне мнение о памятниках, которое часто завязано на личных привязанности и памяти, например, семейной.



Высокая степень поляризации позиций различных изданий дает возможность «услышать» максимальное количество представителей американского социума. В то время как политические решения репрезентируют зачастую лишь избранный круг (т.н. элиты), печатные издания становятся проводником общественного мнения самых разных социальных групп, позволяют приблизиться к пониманию настроений американского общества в целом на данном конкретном отрезке его истории.

Используя СМИ как главный источник исследования, становится возможным получить комплексное представление о характере и масштабе конфликта, связанного со сносом памятников героям Конфедерации, внутри американского общества, а также рассмотреть несколько нюансов предыстории и истории развития данного противостояния. Другими словами, через призму СМИ представляется возможным проанализировать нынешнее состояние американского общества в указанный отрезок времени, одновременно вписав его в более широкий исторический контекст.

Возникает вопрос: каков возможный механизм их адаптации к новому, по сравнению со временем их создания, общественному устройству? На данный момент существует вариант реконтекстуализации исторических памятников, распространенный в США в период активного разрушения монументов героям Конфедерации. Он подразумевает под собой наглядную иллюстрацию контекста, которому принадлежит памятник и избавление его от конфликтно-генных трактовок.

Реконтекстуализация, в контексте желания сохранить физические репрезентации истории и избавиться от присутствия Южной идеологии в общественном пространстве, становится основным механизмом работы с противоречивыми памятниками. Однако, реконтекстуализация может проявляться в нескольких вариантах: перенести памятник в другое место и создать исторический контекст, создать исторический контекст на месте, не перенося монумент, и перенести монумент полностью в музей.

Перенос памятника в музей не решает проблему присутствия Южной идеологии: помимо того, что монумент сохраняет в себе приданный ему при создании символический смысл — превосходство идей Конфедерации, появление такого памятника в музее

закрепляет его значимость для современного общества. Создание контекста на месте так же не решает проблему: необходимо длительное время, чтобы появившийся дополнительный исторический «фон» прижился и победил закрепленный на протяжении более сотни лет сильный идеологический «фон». Остается вариант с переносом памятника в специальный исторический контекст.

У последнего варианта есть несколько плюсов: во-первых, монументы исчезнут с публичных и значимых мест в городе, что автоматически снимает ощущение их значимости для современного общества. Во-вторых, их локальность, а не разбросанность по региону будет автоматически создавать исторический контекст для них, как для группы памятников, и нивелировать необходимость пояснять каждый монумент в отдельности. В-третьих, создавая исторический парк/музей, полностью посвященный Конфедерации и истории Гражданской войны, будет возможность беспристрастного рассказа о событиях того периода, что поможет обществу сделать шаг на пути к применению сторон мемориального конфликта.

#### **Список источников:**

1. Нора П. и др. (1999). Проблематика мест памяти. В сб.: Франция-память, с. 17.
2. Новохацкая Е. А. (2018). Штаты мудрее, чем США. Город 812. <http://gorod-812.ru/shtaty-mudree-chem-ssha/>
3. Новохацкая Е. А. (2018). Война памятников, или битва скелетов в шкафу. Город 812. <http://gorod-812.ru/voyna-pamyatnikov/>

*Шевлягин Арсений Андреевич*

Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
ArseniiShevliagin@yandex.ru

*Научный руководитель: Шляхтина Людмила Михайловна,*  
кандидат педагогических наук, доцент, СПбГИК

## **Технология «edutainment» как средство реализации инклюзии в музее**

*Shevlyagin Arsenii*

Saint-Petersburg State University of Culture and Arts

### **Edutainment Technology as a Means of Inclusion Implementation in Museum**

В современных реалиях функции музея во многом определяются ценностными установками меняющегося общества, что приводит к динамичному включению музея в социальные процессы и значительной активизации практической составляющей его деятельности [1, с. 19]. Поэтому сегодня появляются направления музейной работы, связанные с всевозможными группами населения, отличающимися демографическими параметрами, социальным положением, психофизическими возможностями, мотивацией и другими характеристиками [2, с. 11].

Отдельное положение среди них в силу социальной значимости занимают люди с особыми возможностями здоровья. Среди множества подгрупп, например, слабовидящих, слабослышащих, маломобильных посетителей, любая может быть рассмотрена как социальная и культурная общность со свойственными им ценностями и потребностями [3, с. 50]. Объединить культурные элементы между собой и включить их в единое социокультурное пространство — важная задача, которая может быть решена с помощью инклюзии в музее. Инклюзия предполагает обеспечение каждого

человека возможностями полноценно участвовать в жизни общества, в том числе иметь доступ к всеобщему культурному наследию. В связи с этим, стимулируемые государственной политикой, музеи занимаются прежде всего созданием доступной среды.

Существует и немаловажный психологический аспект, заключающийся в недостатке уважительного отношения и позитивного мышления в отношении инвалидов со стороны окружающих [4, с. 66]. Инклюзия невозможна также без формирования у человека с особыми потребностями положительного мнения о музее, об уровне морального и психологического комфорта в нем. Одним из возможных способов разрешения данной проблемы является использование технологии «edutainment». Сочетание интерактивной и неформальной подачи информации обуславливает множественность форм взаимодействия с посетителем, в их число входят интерактивные программы, которые позволяют музею реализовывать рекреационно-образовательную функцию, объединяя познание с развлечением, наполненным содержанием и смыслом [5, с. 210]. Их разработка и проведение с учетом особенностей категорий мало охваченных посетителей имеют значительные перспективы как для формирования имиджа музея, так и для выполнения его социальной миссии. Грамотно продуманные театрализованные мероприятия, которые включают в себя широкий спектр форм (кукольный театр, театр теней, литературно-музыкальные композиции, театрализованные тематические вечера, экскурсии, праздники) [6, с. 130], обладают универсальным характером, так стирают границы между его зрителями, поскольку рассчитаны на разные социальные группы, а значит, отвечают главной задачи инклюзии.

Проведение подобных мероприятий специально для людей с ограниченными возможностями может стать лишь первичным этапом преодоления когнитивной недоступности музея, но в то же время является демонстрацией открытости культурного учреждения и его готовности к переменам. Фактически обособление групп по любому признаку, включая физическое здоровье посетителей, не является инклюзией в полном смысле, скорее соответствует частичной сегрегации, так как ограничивает социальное окружение. Однако подобный формат деятельности в музее имеет место,

особенно если речь идет о работе с организованными социальными группами, в том числе детскими.

Одним из элементов технологии «edutainment» являются мультимедийные средства, которые позволяют «оживить» картины, воспроизвести уже утраченные или труднодоступные для показа предметы, донести до зрителя информацию с разной степенью глубины, усилить атмосферу и впечатление от музейного предмета или места. Всё это, при разумной организации пространства в экспозиции или сочетании с театрализованными программами, также погружает человека в музейную среду, в которой он пребывает, и сглаживает различия между людьми разных возрастов, социальных или иных категорий.

#### Список источников:

1. Соболева Е. С., Эпштейн М. З. (2011). Эволюция концепции музеев в меняющемся мире. Вопросы музеологии, 1(3), 8–19.
2. Шляхтина Л. М. (2014). Социальные практики современного музея: границы доступности. Вопросы музеологии, 2 (10), 10–15.
3. Райдугин Д. С., Мамедзаде Н. К. (2015). Проблема инклюзии лиц с инвалидностью в социокультурном измерении. Человек. Общество. Инклюзия, 4 (24), 47–51.
4. Акоева Н.Б, Денисов Н. Г. (2017). Музей как пространство социальной адаптации людей с ограниченными возможностями здоровья. Культурное наследие России, 2 (17), 64–68.
5. Шляхтина Л. М. (2013). Рекреационно-образовательная миссия современного музея: образование или развлечение? Вопросы музеологии, 2 (8), 206–212.
6. Короткова М. В. (2018). Театр и музей: использование приемов театрализации в культурно-образовательной деятельности музея. Наука и Школа, 4, 128–132.

*Florian Kleinau*  
University College Utrecht  
f.m.kleinau@students.uu.nl

## **Biblical Narratives as Points of Reference to fill Biographical Gaps in “Narrated-Bodies”**

Human beings inhabit a realm that is orderly, structured, known and safe, which forms the basis for future predictability and enables human-beings to make sense of an evermore complex environment. This realm is constituted by a set of assumptive self-narratives, spread around what human individuals as their self-identity (“narrated bodies”) [2; 3]. However, at times this orderly framework is disrupted by outside factors such as war, economic instability, natural disasters or illness. During these periods individuals are disembodied from their predictable “narrated-bodies” thus, losing their orientational maps and getting temporarily unable to navigate through their chaotic environments [2]. These phases are experienced as biographical holes and as disruptions of the “narrated body” that individuals inhabit [2; 3; 7]. The paper poses the question, how old testament narratives can be integrated as universal points of reference to fill these biographical gaps in one’s “narrated body” in order to restore the ability of to make sense of outside complexity.

“Language has powers which not only exceed individual control but also determine subjectivity” [1, p. 1]. In literary study, the term “intertextuality” illustrates the literary texts dependence on prior works of literature [1; 5]. Thus, a text determines its subjectivity by referring to prior literary works. Analogously, in every day experience we need things to hang together and to be coherent in order to make sense. We relate new experiences to our pre-existing framework of thinking in order to

interpret their meaning. The more fundamental narratives are, the more universally they can be applied to diverse human conditions. A universal narrative can be interpreted and imitated in many circumstances.

While learning new patterns of behaviour humans often imitate observed behaviour of others. In doing so, not only “living” but also “written” behaviour serves as a template for imitation. Thus, it has been proposed that, when trying to make sense of biographical disruptions, humans make use of narratives that they have observed in literary texts [6; 8]. The biblical texts of Genesis have been suggested to constitute such universally relatable narratives [4]. Thus, in conclusion these texts constitute a feasible framework that humans can use to restore their “narrated bodies” and their ability to make sense of the world.

### Reference List:

1. Chandler D. Semiotics for Beginners: Intertextuality. Accessed: 14.10.2018 <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem09.html>.
2. Crossley M. L. (2000). Narrative Psychology, Trauma and the Study of Self/Identity. *Theory & Psychology*, 10 (4), 527–546.
3. Eliade M. (2016). *Das Heilige und das Profane Vom Wesen des Religiösen*. Insel Taschenbuch (5th ed.).
4. Frye N. (1951). *The Archetypes in Literature*. The Kenyon Review.
5. Iser W. (2014). Interaction between Text and Reader. In S. Suleiman and I. Crosman (Eds.) *The Reader in the Text Essays on Audience and Interpretation*. Princeton UP, 106–119.
6. Janoff-Bulman R. (1989). Assumptive Worlds and the Stress of Traumatic Events: Applications of the Schema Construct. *Social Cognition* 7 (2).
7. Roberts R. (2006) *Body*. In R. Segal (Ed.). *The Blackwell Companion to the Study of Religion*, 213–228. Malden: Blackwell Publishing.
8. Yalom I. D. (1980). *Existential Psychotherapy*. 1st Aufl. Bd. 1. 1 Bde. 1931. Reprint, New York: Basic Books.

*Kliueva Kseniia*

Saint Petersburg State University  
[swimka97@gmail.com](mailto:swimka97@gmail.com)

*Scientific Advisor: Ахапкин Денис Николаевич,*  
кандидат филологических наук, доцент, СПбГУ

## **Paradox in Joseph Brodsky's poetic world**

*Клюева Ксения Викторовна*

Санкт-Петербургский государственный университет

### **Парадокс как элемент художественной картины мира Иосифа Бродского**

Joseph Brodsky's poetic language is often described as paradoxical [1, 2, 3]. However, despite the rather frequent use of the word "paradox" in relation to his poetry, in many cases it is not readily evident what authors exactly mean by this term. Quite often it covers completely different phenomena, and the word "paradox" itself is used only as a synonym of the word "strange", which makes it possible to characterize "dark places" in Brodsky's lyrics.

This uncertainty may be due to specific nature of the paradox as a concept. The term "paradox" is used in different areas of research (from set theory and mathematical logic to linguistics and literary criticism) and combines several meanings at once. In literary studies particularly, paradox is described as "a statement or expression which contradicts conventional ideas or common sense" [4, p. 591]; "a statement which is apparently self-contradictory, a kind of expanded oxymoron" [5, p. 282]; "any form of discourse that is expressive and productive of "awed surprise"" [6, p. 603].

Today there is no holistic approach to understanding and studying paradox in literary text, and this creates serious obstacles for the analysis of poetry. At the same time, however, our attempts to provide a clear



definition of the term “paradox” inevitably lead to the limited understanding of the phenomenon itself.

Most of the current understandings of paradox are based on a classic theory dating back to the Aristotelian principles. This theory views a category as an abstract container with clear boundaries. Members of the same category have certain properties in common and are equal within it [7, p. 6]. However, modern cognitive science provides a totally different idea of the concept of category. In George Lakoff’s “Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind” classical theory is opposed to the Eleanor Rosch’s prototype theory according to which an object is attributed to a certain category not because it shares the same properties as its members, but because it complies with a prototype (the best representative of the category) to a proper degree [7].

Application of the prototype theory to paradox makes it possible to move away from the idea of a strict definition of the phenomenon and to analyze various paradoxes with different degree of proximity to the prototype. In this case oxymoron seems to be the best candidate to be a prototype because it has all properties of a paradox provided by most dictionaries. For example, an oxymoron “krik molchaniya” [8, p. 385] (“a cry of speechlessness” [9, p. 70]) from Brodsky’s “1972 god” (“1972”) is implemented at the utterance level, contains a contradiction (a clash of semantically opposed words “krik” (“cry”) and “molchanie” (“speechlessness”)), violates traditional beliefs (the idea of silence as something unexpressive), and reveals unobvious truth (speechlessness can be as shrill as a cry).

Paradoxes in Brodsky’s lyrics are very diverse. However, taking into account the properties of paradox provided by most dictionaries and all the phenomena in his lyrics that are defined as paradoxical, it seems possible to identify seven main types of paradox:

1. Oxymoron and expanded oxymoron;
2. Paradoxes based on conscious contradiction to traditional beliefs;
3. Comparative paradoxes with “chem..., tem...”;
4. Paradoxes based on a transformation of the cause-effect relationship;
5. Paradoxes based on a reversal of the temporal relationship;
6. Paradoxical relationship between a part and a whole;

7. Paradoxes based on a reversal of the relationship between a subject and an object.

Indeed, this typology is not absolute, but it is based on the existence of one clear trend shared by all members of the same group. In addition to paradoxes that can be attributed to one of these types, there is a number of paradoxes which cannot be classified because of their uniqueness.

All the paradox types mentioned above are based on the collision of two viewpoints: one that represents the conventional view on the situation and another one that reflects the actual view. In this case, the best way to demonstrate operational principles of paradox is to use Gilles Fauconnier's theory of mental spaces, where mental spaces are described as "small conceptual packets constructed as we think and talk, for purposes of local understanding and action" [10, p. 40]. From this viewpoint, paradox can be described as a simultaneous actualization of two contradicting mental spaces. To illustrate this idea, let us look at the Brodsky's poem "V sleduyushchij vek" ("To the next century"):

С другой стороны, взять созвездия. Как выразился бы судья,  
поскольку для них скорость света — бедствие,  
присутствие их суть отсутствие, и бытие — лишь следствие  
небытия.  
[8, p. 492]

(On the other hand, take constellations. As the judge would put it / because for them the speed of light is a disaster, / their presence is their absence, and their existence is only a consequence of / nothingness.)

The paradox "their presence is their absence, and their existence is only a consequence of / nothingness" is based on a simultaneous actualization of two contradictory mental spaces. One of them relates to a conventional view on the situation (the object we see exists at the moment of observation), and another one relates to the actual view on it (it brings in our knowledge of the speed of light, which makes us realize that while looking up at the stars in our present we see the light of bodies that possibly no longer exist; thus, in fact, their past). Actualization of the second mental space reveals the illusive nature of our visual perception and resolves the contradiction. The utterance becomes formally true because the existence of stars for us (in our present) is at the same time their absence for themselves.

As we can see, behind the apparent contradiction there is a clear logic based on the knowledge of the laws of physics. The analysis of such examples makes it possible not only to describe the meaning and functioning of the paradoxes in Joseph Brodsky's poetic world, but also to clarify one of the most frequently used terms in stylistics and literary criticism.

### Reference List:

1. Ranchin A. M. (2001) *Na piru Mnemosiny: Interteksty Iosifa Brodskogo* (At the Mnemosyne's feast: Joseph Brodsky's intertexts). Moscow: NLO. (In Russian)
2. Kreps M. B. (2007). *O poezii Iosifa Brodskogo* (About Joseph Brodsky's poetry). Saint Petersburg: «Zvezda». (In Russian)
3. Lyapon M. V. (2010). *Proza Cvetaevoj. Opyt rekonstrukcii rechevogo portreta avtora* (Tsvetaeva's proze: An experience of reconstruction of the author's speech portrait). Moscow: Yazyki slavyanskih kul'tur. (In Russian)
4. Ben G. E. (1968). *Paradoks* (Paradox). In Surkov A. A. (Ed.). *Kratkaya literaturnaya enciklopediya* (Short literary encyclopedia). Moscow: Sovetskaya Enciklopediya, 1962–1978. 5, 591–592. (In Russian)
5. Wales K. (2001). *Paradox. A Dictionary of Stylistics* (2nd ed.). London: Longman.
6. La Bossiere C. (1993). *Paradox*. In Makaryk I. R. (Ed.). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* Toronto: University of Toronto Press, 602–603.
7. Lakoff G. (1990). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
8. Brodskij I. A. *Stihotvoreniya i Poemy* (Verses and poems). (2017). Saint Petersburg: Lenizdat, Knizhnaya laboratoriya. (In Russian)
9. Brodsky J. (2000). *Collected Poems in English*. N.Y.: Farrar, Straus and Giroux.
10. Fauconnier G., Turner M. (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. N.Y.: Basic Book.

*Зотина Анна Васильевна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
zotinaa9@gmail.com

*Научный руководитель: Токарев Дмитрий Викторович,*  
доктор филологических наук, профессор, СПбГУ

## **Жертвоприношение провокатора и эсхатологические мотивы в прозе русских модернистов**

*Zotina Anna*

Saint Petersburg State University

### **Sacrifice of the Provocateur and Eschatological Motifs in Russian Modernists' Prose**

Для искусства модерна характерна новая форма мышления, в рамках которой происходит переосмысление событий прошлого, осознание кризиса настоящего и страх перед невозможностью грядущего. Говоря о русском модернистском искусстве, стоит отметить, что революция, террор, проигранная война, падение авторитета правительства, ожидание нового военного столкновения сложились в общественном сознании в образ надвигающегося апокалипсиса. Из этого, как следствие, и появление эсхатологических мотивов, и предчувствие надвигающегося апокалипсиса в творчестве модернистских авторов

Пусть литература модерна и провозгласила разрыв с предшествующей художественной традицией, она, пользуясь ее приемами, произвела на свет новую, характерную для эпохи, ключевую фигуру. Я говорю о провокаторе. Однако особый интерес представляет не сам феномен провокации, но смерть тайного агента. Идея убийства провокатора не рассматривается в текстах модернистских авторов

как тяжкое преступление. На примере произведений трех ключевых русских авторов начала двадцатого века (Андрея Белого, Леонида Андреева и Федора Сологуба) я бы хотела рассмотреть факт убийства/самоубийства провокатора в концепции ритуального действия. Каждый из вышеперечисленных авторов использует особо изощренные способы для убийства тайных сотрудников охраны, что наводит на мысль, что провокатора нельзя убить в концепции умерщвления, уничтожения, напротив, его смерть необходима для перерождения человека в символ. Таким образом, смерть провокатора напоминает своей сутью ритуал жертвоприношения.

Согласно Рене Жирану [1, с. 10], роль жертвы обычно достается представителю той или иной группы, которая не может установить с обществом такие же связи, как те, какими связаны между собой его члены. В такие группы входят не интегрированные в сообщество в силу своего положения, состояния или возраста индивиды.

Провокатор не может в полной мере принадлежать ни к террористам, ни к сотрудникам охраны именно из-за своего существования где-то между двух этих полярных структур. Следовательно, убийство такой фигуры как провокатор не вызовет особых споров ни у одной из сторон и не повлечет за собой череду последующих преступлений на почве мести.

Ритуальным можно назвать убийство провокатора в романе Андрея Белого «Петербург» [2]. Обманутый революционер не убивает своего обидчика в концепции уничтожения или умерщвления. Мертвый провокатор превращается в репрезентацию всадника Фальконе.

Увлечение идеями мыслителя Владимира Соловьева стало причиной появления в творчестве Белого религиозных, а, в частности, апокалиптических мотивов. Это открывает несколько возможных вариантов для использования Белым образа Медного всадника. Он имеет явную связь со всадником Апокалипсиса и несет в себе идею смерти. Интертекстуальное обращение к сюжету поэмы, ключевым событием которой является наводнение, в контексте «Петербурга», сопряженное с увлечением автора идеями религиозного философа, приводит к мысли о сознательном использовании Белым известной мифологемы, знаменующей полное уничтожение и перерождение мира, всемирного потопа. Таким образом, жертвоприношение

провокатора можно истолковать как символическое пророчество грядущего апокалипсиса.

Подобно тому, как Андрей Белый читает тексты девятнадцатого века через призму двадцатого, Леонид Андреев [3] вписывает один из важнейших евангельских сюжетов в свою философскую модель, которая не только отражает его собственное мироощущение, но и является проекцией настоящего. В концепции Андреева Иуда совершает свое «злодеяние» отнюдь не из-за идейных разногласий, как и не из корыстных побуждений, принимая известную оплату в тридцать серебряников с отвращением, как вынужденную меру. Иуда у Андреева не принадлежит ни к лагерю апостолов, ни к их гонителям, то есть, он, не разделяя идей ни одной из противоположных сторон, является преступником для обеих. Подобная модель легко проецируется на двадцатый век, где апостолы в качестве носителей новых идей и новой веры становятся своего рода революционерами и, как правило, получают мощный отпор со стороны реакционного государства.

Особый интерес представляет место, которое Иуда выбирает для своей собственной казни: дерево жизни, описанное Андреевым как единственное растущее на горе дерево, простершее свои ветви к Иерусалиму. Стоит также заметить, что дерево предстает перед читателем как кривое, измученное ветром, рвущим его со всех сторон, полузасохшее, то есть, постепенно умирающее. Именно засыхающее дерево жизни избрал Иуда для того, чтобы принять смерть, превратив, тем самым, свое тело в символ, в предзнаменование грядущего конца.

Федор Сологуб также использовал в самом противоречивом и новаторском своем романе «Творимая легенда» [4] мотив превращения человека в символ. Сологуб придумал, пожалуй, наиболее изощренный способ расправы с провокатором, отдав его в руки садического героя, превратившего его в куб. Провокатор является олицетворением настоящего, продуктом времени, которое в руках умелого человека, соединившего в своем образе основные идеи, занимавшие умы так называемой «прогрессивной» молодежи, и под его непосредственным влиянием может полностью изменить свою природу. Таким образом, убийство или, вернее сказать, изменение человеческого состояния провокатора посредством мистического

воздействия, которое подробно описывает Сологуб в своем романе, превращает его не просто в вещь, но в символ. Сологуб показывает, как легко человек желающий способен нарушить законы природы, повлиять на развитие мировой истории, подчинить своей воле всю эпоху, символически отраженную в ее ключевой фигуре (про-вокаторе).

#### **Список источников:**

1. Жирар Р. (2010). *Насилие и священное*. (Пер. с фр. Г. Дашевского, под ред. С. Козлова). М.: Новое литературное обозрение.
2. Белый А. (1981). Петербург. М.: Литературные памятники.
3. Андреев Л. Н. (2015). *Иуда Искариот. Повести. Рассказы*. М.: Издательство «Э».
4. Сологуб Ф. (1991). *Творимая легенда*. М.: Современник, 1991.

*Янкина Юлия Сергеевна*

Петрозаводский государственный университет  
cherrylav@list.ru

*Научный руководитель: Минеева Инна Николаевна,  
кандидат филологических наук, доцент, ПетрГУ*

## **Антропология дождя (на материале поэзии Арс. Тарковского 1930–1960-х гг.)**

*Yankina Julia*

Petrozavodsk State University

### **Anthropology of Rain (Based on Ars. Tarkovsky's Poetry from the 1930s and the 1960s)**

Стих Арс. Тарковского, во всеуслышание прозвучавший лишь на закате дней «крупнейшего», по мнению Д. С. Лихачева, поэта, глубок метафизически и мощен философски [1, с. 74]. Образная система, встроившаяся в контекст его произведений, представляет собой глубоко-осмысленную концептуальную парадигму, включающую не только предметный, вещей, («рука», «дом» и т.д.), но и метафизический мир («свеча», «перевёрнутый человек» и др.). В рамках нашего исследования мы представим варианты реализации антропоморфного концепта «дождь» на материале произведений 30–60-х годов житнетворчества поэта.

Стихотворение «Град на первой мещанской» (9 июня 1935 г.) развивает тему несчастливой, угасшей в самом начале близостных человеческих взаимоотношений любви [2, с. 117]. Истолковывая идейную специфику концепта дождя в стихотворении, обратимся к строкам, сцепленным по смыслу: По тротуару бегут босоножки, / Дождь за ними гонится. Метонимический перенос «бегут босоножки» мы понимаем как очертания лица женского пола: логически это соотносится с коррелирующей словесно-эстетической зарис-



совкой образа мужчины, преследующего даму сердца. Подобные воззрения базируются на гипотезе О. С. Боковели, согласно которой двойником лирического героя Арс. Тарковского становится двойник из мира природы, когда авторское и натуралистическое начала соположены [3, с. 4]. Так, учитывая манифестацию (человек — центр мироздания, средоточие творческих и естественных сил), допускаем полисемантичесность стихотворного фрагмента: возлюбленную лирического субъекта произведения пытается настичь то стихия, то сам носитель романтического чувства. Здесь имеет место указание на нерасчлененность двух ипостасей лирического «я», являющих природу естественную и интеллектуально-наполненную.

Иную культурологическую установку активизирует стихотворение «Дождь» (1938 г.). Пафос произведения направлен на творческое соиздание и осознание себя в природном космосе: А дождь бежал по глиняному склону, / Гонимый стрелами, ветвисторогий, // Уже во всем подобный Актеону. Перед нами явлено «преображение традиционного мифа» [2, с. 150]. В «Словаре античности» предложено толкование образа героя: «Актеон — фиванский охотник, превращенный Артемидой в оленя и растерзанный своими 50 псами, за то, что видел богиню купающейся, или за то, что похвалялся, будто превосходит её в искусстве охоты» [4, с. 39]. По словам Ж. Баратынской, «Тарковский, используя глубинное значение античных мифов, ведет полноценный диалог с их мифопоэтическим временем, варьируя их сообразно своему духовному опыту в контексте создания собственного мифа о Душе и ее воплощении» [5, с. 234]. Подчиняясь авторской воле, «дождь» становится полноправным участником акта «многообещающего ритуального преобразования вместе с природой» лирического героя, испытывающего мощный внутренний подъем [2, с. 141].

Исторически-роковую, земную доминанту содержит стихотворение «С утра я тебя дождался вчера» (2 января 1941 г.). Произведение безадресно, однако внутри его семантического ядра прорывается мотив не случившейся встречи с дорогим сердцу другом [6]. Точнее сказать, встреча состоялась, но ожиданий лирического героя и предмета его симпатий не оправдала. Рассматриваемое нами произведение имеет явную биографическую привязку. Конец 1940-х и начало 1941-го — период знакомства и общения Марины

Ивановны и Арсения Александровича, вдруг сменившегося «невстречами» [2, с. 149]. Период «несвидания» коррелирует со словом «праздник», имеющим позитивную семантику. Суточное время «не той» встречи определено как «поздний час», а период ожидания гостя — как «утро». В этой связи, на композиционном уровне стихотворения выстраивается антитеза содержаний первой и второй строф, знаменующих события «до» и «после» того, как лирический герой и дама его сердца вновь увидели друг друга. Логическим выходом из тягостных переживаний становятся «капли», которые «бегут по холодным ветвям». Здесь можно говорить о символическом значении «дождя», формирующем вокруг себя тематическое поле горестей на словесно-поэтическом каркасе.

Кардинально отстоят поэтические установки использования концепта «дождь» в стихотворении «Только грядущее» (1960 г.). Поэт в контексте данного произведения обращается к философской проблеме: соотношению «я» и мира. Согласно авторской позиции, тело — одиночка «гостиничного номера» для души. За пределами номера — «наполненный» город. Эти два пространства существовали индифферентно друг другу, пока в номер не была впущена другая душа, расширившая границ гостиничных «апартаментов». Герой утратил не только умиротворенность, но и самого себя. Тем не менее, подобная утрата благодатна. Пространство «одиночки» преобразилось вхождением «новой души», а вместе с ней — единением прошлого и грядущего в настоящем [2, с. 258]. В рассматриваемом произведении реализуются символистские философско-эстетические изыскания, настроенность усовершенствовать мир, творить жизнь, открывать в себе «потайные инстанции души» [7, с. 10]. Сфера метафизического, дистанцированная от предметно-вещного мира, надстраивающаяся над природной средой, всецело поглощает сознание лирического героя. А за окном ходили горожане, / Грузовики трубили, дождь шумел...: «дождь», как мы видим, «безапельяционно» укладывается в систему «каркаса» мироздания, отстранённого от высоких порывов мысли лирического субъекта.

Таким образом, в поэзии Арс. Тарковского концепт дождя в рамках образной концептосферы автора действительно имеет антропологические мотивировки. Он не только выступает активным субъектом поэтического действия («Град на Первой Мещанской»,

«Дождь», «Только грядущее»), но и эстетически репрезентирует психологическое состояние лирического героя посредством реализации модели синтаксического параллелизма (слезы — дождь: «С утра я тебя дождался вчера»).

#### Список источников:

1. Кекова С. В. (2009). Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Саратов.
2. Филимонов В. П. (2015). Жизнь замечательных людей. Арсений Тарковский. Человек уходящего лета. М.: Молодая гвардия.
3. Боковели О. С. (2008). Модель мира в философской лирике А. А. Тарковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Абакан.
4. Любкер Ф. (2005). Иллюстрированный словарь античности. М.: ЭКСМО.
5. Баратынская Ж. (2011). «Поэтика вечного возвращения» Арсения Тарковского как феномен конвергентного сознания: Докторская диссертация. Гамбург.
6. Лысенко Е. В. (2006). Диалектика «невстречи»: лирический диалог М. И. Цветаевой и А. А. Тарковского. Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Международной научной конференции, 3(2). Русская литература в России XX века. Москва, 103–106.
7. Чаплыгина Т. Л. (2007). Лирика Арсения Тарковского в контексте поэзии Серебряного века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.0. Иваново.

*Либерман Майя Владиславовна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
maiiilieberman@gmail.com

*Научный руководитель: Тимофеев Валерий Германович,*  
к. фил. н., доцент, СПбГУ

**«Преподаватель симметрии» Андрея Битова  
как акт пересечения литературных, культурных  
и временных границ**

*Liberman Maïia*

Saint Petersburg State University

**Andrei Bitov's The Symmetry Teacher:  
an Act of Crossing the Literary and Cultural Borders**

Роман Андрея Битова «Преподаватель симметрии» впервые был опубликован в журнале «Юность» в 1987 году. Позднее в интервью Битов признавался, что чувствует себя обязанным дописать роман, тем не менее, завершённая версия романа увидела свет лишь в 2008 году, почти два десятилетия спустя. Впервые публикуя «Преподавателя симметрии» в советском молодежном журнале, пусть и прогрессивном по меркам своего времени, А. Битов предпринимал рискованный шаг: обращался к советскому читателю, ориентируясь на альтернативного читателя будущего, обладающего редким литературным багажом и опытом чтения на английском языке — такого читателя, которого, вероятно, не было среди подписчиков журнала «Юность». Роман «Преподаватель симметрии» — сложно организованный многоуровневый метатекст, рекурсивный и визуальный, с нарушенной логикой конвенциональных литературных границ своего времени; текст, где происходит слом пространства реальности и литературы, преодоление культурных, языковых границ.

Андрей Битов характеризовал роман «Преподаватель симметрии» как текст с особой структурой, требующий тщательной доработки с течением времени, потому что каждая его часть является самостоятельным произведением, траектории взаимодействия с которым определяются читателями самостоятельно. Для Андрея Битова роман «Преподаватель симметрии», написание которого растянулось на несколько десятков лет, стал развернутым экспериментом построения аллюзивного текста, объединяющего в себе фрагменты с различной жанровой спецификой и нарративными техниками.

В настоящем докладе осмысляются методы, использованные Битовым для конструирования метароманной системы, особым образом структурированного развернутого размышления о природе литературы и процессе создания текста, а также выявляются изменения, внесенные в текст за годы редакции. Внимание уделяется осмыслению текста «скандально известного своими публикациями за рубежом» Битова как акта пересечения культурных границ, выхода за пределы русской литературы своего времени, обращения к западноевропейской традиции. Битов создает многоуровневый текст-конструктор, предлагающий альтернативные методы его восприятия, вступление читателя в роль исследователя. Размышление о культурных реалиях и национальных привязанностях у Битова звучит как открыто, гипертрофированно, так и на уровне повествовательных техник, разных в каждой главе «Преподавателя симметрии».

Особый интерес при анализе романа «Преподаватель симметрии» представляет его интертекстуальная связь с творчеством В. Набокова, рассмотрение романа А. Битова как беспрецедентного жеста признания и ученичества, оставшегося почти не замеченным. Романы Набокова также были рассчитаны на не существовавшего в его времени читателя: глубоко погруженного в русский и английский языки, отзывчивого к языковой игре, обладающего высоким знанием как лингвистического и литературного, так и культурного характера. Так, в докладе освещены набоковские аллюзии как на уровне сюжета, конструирования образов и речи персонажей, так и на уровне нарративной структуры текста (металепсис и мизанабим), ключевых приемов и мотивов, а также билингвизм как важная стилистическая черта романа Андрея Битова (концепция перевода, вопрос непереводимости). Роман «Преподаватель симметрии»

представляет собой не только опыт изучения текстов В. Набокова и осмысления его литературных методов, но и политическое высказывание, переживание советской реальности А. Битова. Для анализа романа «Преподаватель симметрии» привлекался как ряд произведений Владимира Набокова, так и другие тексты Андрея Битова.

То, что роман Битова является потенциальным объектом для детального исследования, а также манифестом ученичества В. Набокову, в науке осталось почти не замеченным, за исключением доклада В. Г. Тимофеева на конференции «Проблемы изучения художественной литературы в контексте советской культуры» [1]. В. Г. Тимофеев обращает внимание на значение англоязычной культуры для текста, дихотомию культур, которая обуславливает специфику и выбранный автором язык, воспроизведенные национальные реалии и литературные аллюзии. В. Г. Тимофеев также выделяет общность методов А. Битова и В. Набокова. Исследованиями особенностей творчества А. Битова и набоковских аллюзий в структуре и стилистике его текстов также занималась американская ученая Марина фон Хирш, в частности, в работе «The Presence of Nabokov in Bitov's Fiction and Nonfiction: Bitov and Nabokov, Bitov on Nabokov, Nabokov in Bitov» [2]. Марина фон Хирш обращала внимание на значимость жанра комментария, общую для литературного творчества А. Битова и В. Набокова, выполняла компаративный анализ ряда романов А. Битова с выборочными текстами В. Набокова. Тем не менее, детальное прочтение романа «Преподаватель симметрии» является малой частью исследования ученой, а её труды, как и работа В. Г. Тимофеева, были завершены до публикации финальной дополненной версии романа, что позволяет продолжать исследование, проверяя справедливость ранее высказанных учеными гипотез.

#### Список источников:

1. Тимофеев В. Г. (1989). На рубеже культур: В. Набоков, А. Битов. Проблемы изучения художественной литературы в контексте советской культуры. Международная научно-методическая конференция. Тезисы докладов., 130–131.
2. von Hirsch M. (2000). The Presence of Nabokov in Bitov's Fiction and Nonfiction: Bitov and Nabokov, Bitov on Nabokov, Nabokov in Bitov. Nabokov Studies, 6, 57–74.

*Saenko Ekaterina*

Санкт-Петербургский государственный университет  
e.saenko157@gmail.com

*Научный руководитель: Ахапкин Денис Николаевич,*  
кандидат филологических наук, доцент, СПбГУ

## **Зимы не будет: движение и сдвиг в стихотворении Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба»**

*Saenko Ekaterina*

Saint Petersburg State University

### **There Will be No Winter: Movement and Shift in Joseph Brodsky's 'The Hawk's Cry in Autumn'**

Переезд Иосифа Бродского в США в 1972 году стал переломным моментом в жизни поэта. Несмотря на то, что сам Бродский отказывался считать его имеющим принципиальное значение для судьбы и творчества [1, с. 130–131], с переездом за океан будущего нобелевского лауреата ждали новые творческие вызовы, главным из которых стала смена языкового окружения. Бродский опасался, что не сможет писать в отрыве от родного языка, и эти переживания нашли свое отражение в стихотворениях, созданных в течение нескольких лет после переезда. Среди них — «Осенний крик ястреба» (далее — ОКЯ), написанный в 1975 году. Подробно анализируя интертекстуальные связи стихотворения, А. А. Долинин называет его «вариацией на мифопоэтическую тему полета и гибели в воздухе» и, следуя традиции, сопоставляет ястреба Бродского с поэтом [2, с. 279]. Дальнейший анализ текста приводит исследователя к пессимистичному выводу относительно его концовки: «и с его уходом — из страны ли, из родного языка, из жизни? — вокруг воцаряется зима» [там же, с. 287]. ОКЯ становится для Долинина стихотворением о «воздушной могиле».

Однако соотнесение обобщенного метафорического тождества «ястреб-поэт» с поэтической системой Бродского и его биографией, а также анализ изменения точки зрения на протяжении всего стихотворения позволяют предложить иную интерпретацию текста. ОКЯ — не стихотворение о «воздушной могиле»: это текст о возможности творчества, о новом творческом этапе, который ожидал Бродского после переезда в США.

Соотнесение фактов биографии Бродского и его поэтической системы с метафорой «ястреб-поэт» удобно описать в терминах теории концептуального смещения [3], описывающей один из базовых механизмов человеческого мышления. Благодаря концептуальному смещению человек может создавать новое значение при сопоставлении двух идей или концептов. Это новое значение возникает в бленде — «смешанном смысловом пространстве» [4, с. 189].

В ОКЯ происходит смешение смыслового пространства, в котором находится ястреб, стремящийся на родину, но поднимающийся слишком высоко и от этого погибающий, и пространства поэта, который оказался в новом для него мире, ощущает одиночество и боится потерять собственный голос. В возникающем бленде США становятся ионосферой — пространством, в котором отсутствует кислород, «астрономически объективным адом птиц». Кислород для Бродского — это русский язык, та среда, благодаря которой он может творить. Идея о том, что поэт является орудием языка и выражает лишь то, что продиктовано ему языком, имела для Бродского принципиальное значение (о чем он говорит, например, в Нобелевской речи [5]).

Перед своей смертью ястреб кричит, и этот крик, «не предназначенный ни для чьих ушей», становится одиноким звуком, звуком-сиротой, о котором Бродский напишет в «Литовском ноктюрне» Томасу Венцлова: «Сиротство / звука, Томас, есть речь!». Крик ястреба — поэтическая речь, поэтическое высказывание Бродского, само стихотворение. Оно, как перформатив, собственным существованием доказывает, что поэт не потерял свой голос, сохранил способность к творчеству — вопреки опасениям, которые высказывал в письме Бродскому Чеслав Милош [6, стр. 11–12]. Будучи сам писателем-эмигрантом, Милош избрал стратегию сопротивления «сначала русскому и польскому языку 'центра', а позднее, в Америке —



еще и английскому» [там же, стр. 142]. Бродский поступил иначе. Подобно улетающей в зенит птице он отказался от сопротивления, но это не привело к гибели его как поэта. Адаптировавшись к английскому языку, Бродский успешно соединял в своих текстах русскую и англоязычную поэтическую традицию, создавая то «треугольное зрение», о котором напишет Дэвид Бетэа [7].

Подробнее раскрыть тезис о том, что «Осенний крик ястреба» — это текст о способности творить, которая никуда не исчезла, позволяет анализ изменения точки зрения: в первую очередь нас интересуют перемещения ее в пространстве между летящим ястребом и землей. Все начинается в воздухе: в первых трех строфах происходит локализация персонажа в пространстве: Северозападный ветер его поднимает над / сизой, лиловой, пунцовой, алой / долиной Коннектикута. Первое интересующее нас изменение происходит между шестой и седьмой строфой, когда появляется точка зрения наблюдателя с земли:

точно ножницами сечет,  
собственным движимое теплом,  
осеннюю синеву, ее же  
увеличивая за счет

еле видного глазу коричневого пятна,  
точки, скользящей поверх вершины  
ели, за счет пустоты в лице  
ребенка, замершего у окна

Особенно интересным здесь представляется то, что изменение точки зрения происходит на границе двух строф: использование анжамбемана иконически передает расстояние между наблюдателем и ястребом.

После этого точка зрения вновь возвращается к птице, которая поднимается все выше и выше. Напряжение нарастает, и в момент осознания ястребом того, насколько опасным может быть полет на такой высоте, происходит еще один дейктический сдвиг: Эк куда меня занесло!

Использование персонального дейксиса приводит к слиянию в сознании читателя ястреба и поэта — концептуальной интеграции

двух смысловых пространств. Осознавая, что ему уже не спастись, ястреб издает последний крик. Точка зрения как будто прикрепляется к зарождающемуся внутри птицы звуку и сопровождает его до земли; с этого момента она уже не вернется в небо.

В ОКЯ несколько раз повторяется возникавший и до этого в творчестве Бродского мотив движения как разреза в пространстве: «сердце...точно ножницами сечет», «и мир на миг как бы вздрагивает от пореза» — поэт показывает в стихотворении разрыв, рассечение собственного мира и собственной биографии на до и после. Однако этим же самым стихотворением Бродский возникший разрыв сшивает. Повторяющееся перемещение точки зрения сверху-вниз и наоборот напоминает движение иглы, которой зашивают разорвавшуюся ткань или глубокий порез на теле — мотив, начиная с «Большой элегии Джону Донну», важный и постоянный для Бродского. Два мира поэта, далекие друг от друга, оказываются соединенными его собственной фигурой. В ответ на крик ястреба раздается другой крик — уже по-английски: в 1976 году Бродский пишет эссе *Less than one*, посвященное его ленинградскому детству. Позднее оно даст название сборнику, который станет его самой известной для американского читателя книгой.

### Список источников:

1. Ахапкин Д. Н. (2016). В кругу другого языка: об одном эпизоде из переписки Иосифа Бродского и Чеслава Милоша. В сб.: Пограничье как духовный опыт. Материалы международной конференции, 127–142.
2. Долинин А. А. (2006). Воздушная могила: О некоторых подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба». В сб.: Эткиндовские чтения II–III: Сб. ст. по материалам чтений памяти Е. Г. Эткинды, 276–287.
3. Fauconnier G., Turner M. (2002). *The Way We Think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. Basic Books.
4. Ахапкин Д. Н. (2017). Цикл Иосифа Бродского «В Англии»: подтекст, многозначность, канон. *Australian Slavonic and East European Studies*, 31(1–2), 167–195.
5. Бродский И. (2015). Лица необщим выражением: Нобелевская лекция. СПб.: ГБУК МЦБС им. М. Ю. Лермонтова.
6. Грудзинская-Гросс И. (2013). Милош и Бродский: Магнитное поле. М.: НЛО.
7. Bethea D. M. (2014). *Brodsky's Triangular Vision: Exile as Palimpsest*. Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton University Press.

# ФИЛОСОФИЯ

---

*Zaslavskaya Elizaveta*

Saint Petersburg State University  
zaslavskayelizaveta@gmail.com

*Scientific Advisor: Говорунов Александр Васильевич,*  
кандидат философских наук, доцент, СПбГУ

## Existential Crisis Through the Lens of Anthropological Crisis of Modernity

*Заславская Елизавета Алексеевна*

Санкт-Петербургский государственный университет

### Экзистенциальный кризис сквозь призму антропологического кризиса современности

The crisis of subjectivity doomed humanity to homelessness (Hauslosigkeit) [1] and existential uncertainty; the human condition no longer entitles people to what was once seen as their inherent, essential qualities. Research in the field of artificial intelligence, genetics, biotechnology, and fundamental social change (such as emancipation, sexual revolution, atheism) force humanity to redefine its position in the Cosmos in order to find a new home, habituate itself to the new conditions [1]. But one shouldn't look at the current changes just pessimistically, because there is a possibility that these changes also bring new coping strategies.

If we shift focus to the level of an individual life and investigate the global anthropological crisis from the subjective position, we find

significant vulnerability to the existential crisis (the crisis of identity, which induces questions of meaning, freedom, questions like: “Why am I?” “Who am I?” “What am I?” [2]). The first world countries welfare conditions [3] eliminate the need to struggle for existence, thereby exposing personal existential issues: “Idleness spoils us... Like paradisaical Adam and Eve, having no need to sweat for our bread, we were trying to pilfer the fruit from the forbidden tree. Truly we received a similar punishment” [4].

What are the causes of personal crises? Traditionally, individual existential crises are considered in their relation to age and their occurrence is preconditioned by the sensitivity of a particular period in life [5]. Another widespread approach explains the occurrence of crises as a result of an encounter with a particular situation and therefore not directly age-related. The situations of that sort, impossible to postpone or shift responsibility for the outcome to somebody else, Jaspers calls “borderline”: “But there are situations that stay unchanged in essence, even if their momentary appearance changes and their omnipotent power is hidden from our eyes: I have to die, I have to suffer, I have to struggle, I have to depend on chance and I discover my own guilt inevitably” [6]. Any event can trigger an existential crisis, even “an autumn leaf falling from a tree” [6].

The traditional coping strategies, described by existential authors (religion, family, labour, creativity) become less effective, at the same time the destructive ones (addictions, ludomania, escapism) become more accessible and have less alternatives. Moreover, any of the aforementioned strategies might be escapist if the person is not aware of it being his own choice. This confusing situation motivated the author to investigate the most vulnerable population category, and, specifically, the modalities of existential crisis in their relation to available coping strategies.

Thus, people most vulnerable to existential crisis are those who can't fight it off by traditional coping strategies:

- Atheists. Atheists are deprived of ready-made answers to the questions concerning the meaning of human existence, isolation, freedom, and mortality offered by religion and face the necessity of independent investigation of these issues.
- First world citizens. The labour culture, along with the notions related to it in the past, such as enthusiasm, goal-

orientedness, inspiration as necessary building blocks of a worldview and the attitude towards labour as a uniquely human quality, the quality distinguishing humans from non-humans and necessary in a human is replaced by an attitude to it as a means to fulfill one's wishes. Prosperity (including widely available credit and social welfare) destroys the necessity of labour and humans stop labouring, which makes them more prone to existential crises.

- Childfree, Anti-sexualism. People who vehemently refuse to create families (relationships) and have kids lack the opportunity to solve existential crises of limited existence, meaning, etc., through perpetuating themselves in their offspring and sharing life experiences with a significant other [2].
- People who don't have a creative occupation and are not sensitive to creativity lack the opportunity to cope with existential crises through art.

While finding existing strategies outdated, people turn to the search for new ways to cope with existential crises. One of these strategies is developing mindfulness, i.e., cultivating the ability to see the world as clear from emotional biases as possible. That approach allows to encounter existential truths and find the best way to cope without negating them. The mindfulness cultivation strategy is not fundamentally new, but according to the current interpretation it is entirely secular and culturally available to a wide audience. Another promising existential coping strategy is reflection, which is not fundamentally new either, but it might become more efficient due to current developments, including the cognitive-behavioral therapy (healthy thinking).

#### **СПИСОК ИСТОЧНИКОВ:**

1. Buber M. (1998). The problem of man. Kiev: Nika Center, Vist-S.
2. Yalom I. (2015). Existential Psychotherapy. Moscow: Class.
3. Markov B. V. (2013). Chelovek v usloviyakh sovremennosti. Saint-Petersburg: Faculty of liberal arts and sciences.
4. Shestov L. (2015). All Things are Possible (Apotheosis of Groundlessness). Leopold Classic Library.
5. Craig G., Baucum D. (2019). Human development. Saint-Petersburg: Piter.
6. Jaspers K. (2000). Introduction to Philosophy. Minsk: Philei.

*Галлямов Роман Ильмович*

Санкт-Петербургский государственный университет  
gallyamovri@gmail.com

*Научный руководитель: Шиповалова Лада Владимировна,  
доктор философских наук, доцент, СПбГУ*

## **О различии практики себя и метода в науке**

*Gallyamov Roman*

Saint Petersburg State University

### **On Difference Between Practice of the Self and Method in Science**

В современных исследованиях в области философии науки большая роль уделяется этике научных добродетелей. Этот круг интересов связан с вопросами о моральной ответственности ученых, о взаимодействии между ними, а также о личных качествах ученого. К последним относится вопрос о том, какими добродетелями должен обладать ученый для того, чтобы быть хорошим исследователем — это можно назвать, на манер Фуко [1], духовностью ученого, тем, что получается в результате воспитания своего этоса путем практик духовности, практик себя.

Некоторые исследователи, говоря о практиках себя в научных сообществах, несправедливо приписывают к ним все практики, используемые для получения знания [2]. Сюда же приписывают методы познания, которые никак не связаны с воспитанием духовности ученого. Из вышесказанного следует необходимость провести различие между практиками себя и методами в науке — это является целью данного доклада.

Для того, чтобы разделить понятия научного метода и практики себя, в очередной раз обратимся к Фуко. В первой лекции «Герменевтики субъекта» Фуко вновь открывает связь между по-

знанием истины и тем, что он называл способом бытия субъекта познания. По мнению самого Фуко, такая связь была очевидной до Новоевропейской эпохи и ярко выражена в античных философских школах и далее (например, круг пифагорейцев, стоики, киники, неоплатоники, и с приходом христианства практики себя также являлись важным условием духовной жизни). Переворот случился в философии Декарта, который установил условием доступа к истине очевидность собственного существования, вне зависимости от способа бытия: с этого момента практики себя уходят в забвение. Доступ к истине, пишет Фуко, заключается теперь в самом познании и не зависит от субъекта — с этого момента начинается новая эпоха отношения между субъективностью и истиной.

Как мы знаем, в философии данная связь оставалась в забвении до второй половины XX века, то есть, до появления Фуко и Адо. В науке же можно обнаружить использование концепта «практики себя» уже в середине XIX века. Однако, прежде чем попытаться найти их в науке, следует провести различие между практиками себя и научным методом.

У Фуко можно найти три основополагающих различия:

Во-первых, практики себя должны изменять способ бытия самого субъекта, в результате практик должно произойти перевоплощение. Таким образом, применяя в научном познании, например, метод слепого взгляда, о котором пишут Дастон и Галисон [2], заключающийся в преднамеренном отчуждении от знания о предмете для объективного познания, но не претерпевая изменений в своей субъективности, мы имеем дело с методом, но не с практикой себя.

Во-вторых, практики себя связаны скорее не с познанием истины, а с тем, чтобы получить к ней доступ. Выше было указано, что непосредственный доступ к истине субъект получает только в модели познания Декарта. До картезианского момента субъект должен был обеспечить себе доступ к истине и делал это посредством практик себя.

Третий момент вытекает из второго: практики себя отсылают к тому, что Фуко называл «духовностью», а именно «поиски, практика и опыт, посредством которых субъект производит в себе самом изменения, необходимые для того, чтобы получить доступ к истине»

[1, с. 27]. Таким образом, духовность предполагает отсутствие изначальной доступности субъекта к истине, которая присутствует в рамках картезианской модели.

Из второго и третьего пункта следует, что научные методы применяются уже в рамках доступности истины субъекту, но, чтобы обеспечить доступ, необходимо преобразовать способ своего бытия с помощью практик себя.

Яркий пример практик себя в науке описывает С. Дириг [3]. В своей статье он описывает жизнь и исследовательский процесс немецкого физиолога Э. Дюбуа-Реймона, для которого практики заботы о себе имели фундаментальное значение. Во-первых, по его мнению, для того чтобы сохранить чистоту исследования и его объективность, порой необходима специальная физическая, психическая и интеллектуальная подготовка. Сам Дюбуа-Реймон серьезно занимался гимнастикой, что отразилось в его экспериментах по созданию тока в момент резкого сокращения мышц тела. Во-вторых, для Дюбуа-Реймона физическая подготовка стала частью его *bildung*, частью его «образования», которое для немца того времени означало нечто большее, чем просто образовательный процесс: *bildung* для них был частью их сущности, их субъективности, это было способом их существования. И именно поэтому в случае Дюбуа-Реймона мы можем сказать, что физическая подготовка является здесь практиками заботы о себе, а не научным методом.

Таким образом, коль скоро практики себя служат для того, чтобы получить доступ к истине, искать практики себя следует скорее не в научных сообществах, где методы служат познанию истины, а там, где происходит становление ученого, как субъекта, обеспечивающего себе доступ к истине. А значит практики себя следует искать преимущественно не в научных лабораториях, а в университетах, где происходит подготовка ученого. Также важным является вывод о том, что для ученого также необходимы практики себя как часть его субъективности, как часть его существования, а значит и как часть его духовности и его этоса, что представляется очень важным в свете вопросов о научном познании во время политизации знания.

*Доклад подготовлен в рамках РФФИ № 19-011-00826*



### **Список источников:**

1. Фуко М. (2007). *Герменевтика субъекта*. СПб.: Наука.
2. Галисон П., Дагтон Л. (2018). *Объективность*. М.: Новое литературное обозрение.
3. Дириг С. (2007). Трагедия Аполлона: любовь к античной Греции и эксперимент в лаборатории Дюбуа-Реймона. Д. Александров, М. Хагнер (ред.) *Наука и научность в исторической перспективе*. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге; Алетейя. 184–226.

*Григорьева Евгения Владимировна*  
Санкт-Петербургский государственный университет  
janegrigorieva@gmail.com

*Научный руководитель: Марков Борис Васильевич,*  
доктор философских наук, профессор, СПбГУ

## **Феномен визуальности в философско- антропологическом анализе**

*Grygorieva Yevgeniia*  
Saint Petersburg State University

### **Phenomenon of Visuality in Philosophical and Anthropological Analysis**

В современной философии развитие «визуальной» тематики состоялось благодаря постструктурализму. В первую очередь — благодаря исследованиям П. Бурдьё, Р. Барта, М. Фуко, Т. Ван Дейка и других. Первоначально социальные теоретики обращали внимание на фотографическое представление различных исторических событий, а также на взаимоотношения фотографии и власти, отражение в визуальных репрезентациях различных идеологий и стратегий контроля. Затем исследования сместились в область критического дискурса.

Визуальный переворот, наблюдаемый в философии, социологии и культуре XX века, проявляющийся в возрастании роли образности в повседневной жизни современного человека и в обострении теоретического интереса к визуальной составляющей социальной реальности, получил название «иконического поворота» (Г. Бём) [5] или «иконического прорыва» (М. Маклюэн) [3, 259]. «Иконический поворот — означающее сдвига в социокультурной ситуации, при котором онтологическая проблематика переводится в план анализа визуальных образов.

Он следует за онтологическим, лингвистическим поворотами и фиксирует отход в средствах коммуникации от вербального способа к визуальному» [4, 10]. Гипертрофирование визуального плана в современной жизни, избыток образности во всех сферах социального существования современного человека (в политике, культуре, экономике, масс-медиа, шоу-бизнесе, PR-компаниях, интернете, рекламе, на телевидении) породил новую реальность или новое измерение в человеческом существовании, которое Жан Бодрийяр назвал «гипперреальностью», или реальностью образов, подменяющих собой (симулирующих) действительность. В современном мире гипперреальность утрачивает характеристики вторичности или надстроенности (над «базисом» не-образной действительности), напротив, она становится основной и единственной реальностью. «Сегодня положение дел уже таково, что у нас почти отсутствует выбор — мы захвачены этой пролиферацией образов, становлением-образом мира на экранах, становлением образом нашей вселенной, превращением всего в образное. Но там, где всё есть образ, никакого образа больше не существует, там больше нет образа как иллюзии, как феномена сцены» [1, 91]. Образы рассматриваются уже не только как способ фиксации данных, но и как медиумы, передающие и создающие новые знания.

Визуальный образ — главное средство воздействия на субъект в условиях современной культуры. Можно выделить два типа визуальных образов:

- телесно-ориентированные (нацеленные, прежде всего, на тело реципиента);
- духовно-ориентированные (воздействующие на духовный мир человека).

Изображения в современной культуре (особенно в визуальном пространстве массмедиа) тяготеют к первому типу. Посредством массмедиа образов современная культура транслирует свои смыслы, укореняя свои идеи, идеалы, ценности.

С распространением технологий возник новый жанр художественного творчества, а именно медиа-искусство, который охватывает произведения, созданные при помощи компьютерных технологий, включая цифровое искусство, компьютерную графику,

анимацию, виртуальное искусство, саунд-арт, видео-арт, искусство видео и медиа инсталляций, нет-арт или сетевое искусство, робототехнику. Традиционное противопоставление создателя и реципиента здесь становится неактуальным. В. Беньямин, отмечал, что для медиа-произведений нет оппозиции «копия-оригинал». Копия медиа-продукта является и его оригиналом. Современное художественное искусство отлучает индивида от реальности визуального. Благодаря распространению технических достижений как западной, так и восточной культур, происходит универсализация жизни: сходства форм деятельности, организации деловой жизни, ритмами урбанизированного пространства и тому подобное. Жизнь мегаполисов становится одинаковой в Париже, Пекине, Нью-Йорке, Москве, Лондоне. Унификация одежды, транспорта, стиля жизни и других вещей универсализирует пространство, что делает понятным творчество японского художника в Америке, а французского в Китае [2].

Таким образом, постепенно реальность виртуального становится первой реальностью, а сама реальность вытесняется на второй план. Любой популярный образ состоит из некоторого наслоения (сборки) различных образов, что позволяет ему выглядеть более притягательно в глазах зрителей. Между тем, сами зрители в некотором смысле диктуют то, что они хотят видеть. Современный человек искушен обилием окружающих его образов, его все сложнее удивить, что приводит к деформации гармоничных образов и заменой их на гипертрофированные.

Присущие современной культуре визуальные метаморфозы — только малая часть культурного среза. Культура безмерно глубже тех внешних символов, форм, изменений, которые современный человек воспринимает как элементы своей повседневности. Те культурные трансформации, которые происходят сегодня, берут свое начало в глубине человека, в недрах его души, в его запросах и устремлениях и простираются во все сферы его жизни, возможно формируя, таким образом, нового человека.

#### **Список источников:**

1. Бодрийяр Ж. (2006). Пароли. От фрагмента к фрагменту. (Пер. с франц. Н. Сулова). Екатеринбург: У-Фактория.

2. Дианова В. М. (2008). Искусство и проблемы глобализации культуры. Фундаментальные проблемы культурологии: в 4 т., Т. 3: Культурная динамика, 505–515. Д. Л. Спивак (отв.ред.). СПб.: Алетейя.
3. Маклюэн М. (2003). Понимание Медиа: Внешние расширения человека. (Пер. с англ. В. Г. Николаева). М. Жуковский: КАНОН-Пресс-Ц, Кучково Поле.
4. Савчук В. В. (2005). Философия фотографии. СПб.: Изд. СПбГУ.
5. Böhm G. (1994). Die Wiederkehr der Bilder. Was ist ein Bild?. von G. Böhm (Ed.). München, 11–38.

*Ерлан Абулхаир*

Санкт-Петербургский государственный университет  
Abulyerlan7@gmail.com

*Научный руководитель: Погребняк Александр Анатольевич,*  
кандидат экономических наук, доцент, СПбГУ

## **Прокрастинирующий опыт восприятия искусства: антикапиталистическое руководство для досуга**

*Yerlan Abulkhair*

Saint Petersburg State University

### **Procrastinating Experience of Art Perception: an Anti-capitalistic Leisure Guide**

Не составит труда заметить, что в повседневности, сталкиваясь с искусством, людям свойственно высказывать о нем те или иные суждения на основе полагания какой-то присущей ему ценности. Именно на этом основании возможны такие реплики, как «это произведение искусства лучше, чем другое»; да и как способны люди выбирать между, скажем, разными фильмами при походе в кинотеатр, или выставками при посещении музея, если не руководствуясь некими экономическими моделями рациональности? Коль скоро у искусства есть некоторая ценность, уместно говорить о нём в экономическом контексте, а конкретнее, в координатах капитализма. Для понимания механизмов такого обесцененного ценностью взаимодействия с произведениями искусства чрезвычайно полезен так называемый «Новый дух капитализма», введённый в одноимённом труде Люком Болтански и Эв Кьяпелло [1]. «Дух капитализма» определяется авторами как структурная модель оправдания в своём основании несправедливого, как мы знаем со времен Маркса, капиталистического режима производства. Так, логика «Нового духа», обнаруживаемая исследователями в профес-

сиональной менеджерской литературе примерно с 80–90-х годов XX века, приносит с собой новый взгляд, согласно которому успех определяется способностью создавать нечто новое, претворять необычные коннекции в различного рода проекты. Едва ли кто-то не согласится, что наши отношения с искусством структурируются тем же образом: мы стремимся сделать этот опыт полезным, фокусируясь на создании чего-то нового, на коннекциях, образуемых произведением с другими предметами искусства. Короче говоря, это всё стройно ложится под суровый диагноз: мы не имеем дела с самим произведением искусства. Данный доклад пытается представить стратегию перевода взгляда с внеположных искусству вещей на само искусство, освободить взаимодействие с ним от капиталистического диктата полезности, как бы следуя лозунгу: «Назад, к самому искусству!».

Главной концепцией, открывающей путь к желанному пункту назначения, нам представляется введенное Й. Реговым понятие прокрастинации. Прокрастинатор, согласно Регову, подрывает капиталистическую действительность (именно модели Болтански и Кьяпелло) «путем вступления в соединения принципиально бесплодные» [2]. Такая деятельность, цель которой не создавать ничего нового, и называется прокрастинацией. В качестве примера можно вспомнить приводимое самим Реговым раскладывание карандашей на рабочем столе, или же, если оставаться в рамках нашей темы, нельзя не упомянуть пересматривание кинофильмов, переслушивание музыкальных композиций, перечитывание книг и подобные занятия, заклеянные многими в качестве чего-то бесполезного (вечное «уже видели»). Прокрастинация обрывает всевозможные новые связи и порывает с различными сравнениями, включениями произведения искусства в какой-либо контекст и тому подобное.

Помимо этого, для того, чтобы покинуть координаты ценности и прийти к самому произведению искусства, чтобы лучше представить себе реализацию этого амбициозного проекта, нам также будут полезны, во-первых, У. Эко с его концепцией «образцового автора», во-вторых, Г. Харман с его объектно-ориентированной онтологией (ООО).

Идеи Эко, высказанные им в его курсе лекций под названием «Шесть прогулок в литературных лесах» [5], помогают нам оставить,

возможно, приходящую в первую очередь на ум контекстуализацию всякого произведения искусства, — привязку к автору. Эко, одной из главных тем которого в упомянутом курсе лекций являются интерпретация и её границы, призывает забыть репрессивную для интерпретации фигуру эмпирического автора и постулирует автора образцового. Последний вырастает из самого текста (разумеется, «текст» в широком смысле) ввиду его неизбежной направленности на вполне определенного образцового читателя. Иначе говоря, образцовый автор — это некоторая присущая тексту интенциональность, направленность на некоторого идеального читателя (шире — рецепиента), которая вовсе не требует какой-либо связи с эмпирическим автором.

Объектно-ориентированная онтология Хармана же позволяет нам пойти дальше, если не сказать «глубже», в построении прокрастинационной программы, поскольку она также репрезентирует анти-коннекционный взгляд, но расположенный на метафизическом уровне (на что указывает слово «онтология» в названии; вспомним также, что главный на сегодня труд Хармана по ООО был переведён на русский с подзаголовком «Метафизика вещей после Хайдеггера» [4]). Противостоя созвучной «Новому духу капитализма» акторно-сетевой теории (АСТ) Б. Латура, объектно-ориентированная онтология постулирует мир непроницаемых и самостоятельных объектов, в котором «изменения случаются, нормой же является стабильность», «у всего есть автономная сущность», и «всё разделено в соответствии с определенными границами и порогами, а не непрерывными градиентами» [3, с. 25].

Имея это всё в виду, мы можем обрисовать некоторые примерные инструкции для прокрастинационного взаимодействия с искусством. Во-первых, нужно фокусироваться на одном произведении, поскольку пространство, в котором представлено некоторое множество произведений искусства (например, музей), неизбежно создает некий контекст и вынуждает нас мыслить уже некую взаимосвязанность, сеть, образованную этими произведениями. Во-вторых, стоит оставить столь привычные нам операции интерпретации, осмысления, герменевтики искусства, и перейти к проживанию его или, говоря языком Делёза, к чистой перцепции. Достижение этого, то есть перевод нашей работы с искусством



в такой режим, решает не только проблему не-достижения самого произведения, которым мы стремимся насладиться, но также может открыть перспективы для решения проблем, связанных с прекаризацией, так как освобождение досуга от капиталистической логики будет означать введение некой ясности в разделение между трудом и досугом.

*Тезисы подготовлены при поддержке НИР СПбГУ «Труд и досуг в истории, экономике и культуре».*

### **Список источников:**

1. Болтански Л., Кьяпелло Э. (2011). Новый дух капитализма. Логос, 1 (80), 76–102.
2. Регев Й. Тезисы о прокрастинации. Художественный журнал. Дата обращения: 25.11.2018 <http://moscowartmagazine.com/issue/6/article/54>
3. Харман Г. (2018). Имматериализм. Объекты и социальная теория. (Пер. с англ. А. Писарева). М.: Издательство Института Гайдара.
4. Харман Г. (2015). Четвероякий объект: Метафизика вещей после Хайдеггера. (Пер. с англ. А. Морозов и О. Мышкин). Пермь: Гиле Пресс.
5. Эко У. (2002). Шесть прогулок в литературных лесах. (Пер. с англ. А. Глебовская). СПб.: Симпозиум.

*Маркелова Алиса Вадимовна*

Казанский (Приволжский) федеральный университет  
alice133100@yandex.ru

*Научный руководитель: Шатунова Татьяна Михайловна,*  
доктор философских наук, профессор, КФУ

## **Интертекстуальность в мироощущении современного человека**

*Markelova Alisa*

Kazan (Volga Region) Federal University

### **Intertextuality in Modern Person's Worldview**

С момента своего зарождения в семиологическом проекте постструктурализма, феномен интертекстуальности проделал длинный путь, не раз сменив свою основную функцию. Тем не менее, рассмотрение феномена интертекстуальности всегда лежало в пространстве исследования мышления современного человека. Со временем категория интертекстуальности легла в основу культуры постмодерна в качестве характеристики восприятия мира как хаоса, получив название «постмодернистской чувствительности» [1, с. 204]. Мы считаем, что именно через изучение феномена интертекстуальности возможно осмыслить причины того социального, психологического, политического, эстетического состояния, в котором в настоящее время пребывает и человек, и культура в целом.

В современном научном знании феномен интертекстуальности представлен с двух сторон. Семиотический, расширительный подход к интертекстуальности описывает способ функционирования современной культуры [2, с. 39], заключающийся в особом взаимодействии человека с окружающим миром. Такой подход разрабатывали в своем творчестве представители семиологического проекта постструктурализма Ю. Кристева и Р. Барт. Литературоведческий, узкий

подход рассматривает интертекстуальность как художественный прием, заключающийся в намеренном вкладывании автором в свой текст отсылок к другим произведениям или фрагментов из них. В похожем ключе исследуют интертекстуальность следующие ученые: зарубежные — Ж. Женнет, М. Пфистер, М. Риффатер, а также отечественные — М. Ямпольский, Н. Фатеева, И. Арнольд и др.

Отличие широкого подхода к пониманию интертекстуальности от узкого, прежде всего, в том, что интертекстуальная сущность любого текста является исходным аргументом в пользу создания новой модели значения в семиологическом проекте, в то время как интертекстуальность, понимаемая как художественный прием, базируется на классической репрезентативной концепции знака. Во-вторых, принципиально важным положением широкой версии интертекстуальности является идея смерти автора, из которой следует, что в любом тексте не существует чистой авторской позиции. В свою очередь, с точки зрения литературоведения, исследование интертекстуальности наоборот предполагает поиск и интерпретацию вложенных автором текста отсылок к другим текстам. В-третьих, принцип деконструкции Деррида, основанный на выявлении интертекстуальной природы любого текста, является важнейшей позицией постструктурализма, поскольку его целью является сопротивление складыванию нарратива и властного дискурса. В узкой версии сама попытка уложить интерпретацию текста в логически стройное объяснение является, наоборот, средством легитимации авторского тотализирующего дискурса.

В связи с этим, мы предполагаем, что наука, оставаясь на позиции традиционного представления о природе знака, оказалась неспособной вместить в себя обозначенный философский потенциал концепции интертекстуальности, вследствие чего на сегодняшний день философские смыслы данного феномена следует искать не в одноименном художественном приеме и принципе организации художественного текста, а в философско-эстетическом феномене «постмодернистской чувствительности». Проникнув из философской рефлексии постструктурализма в поле культуры, основные идеи, составляющие сущность феномена интертекстуальности, а именно сопротивление дискурсивному тоталитаризму, децентрация мира и субъекта, концепция смерти автора, а также

пантекстуальность мышления, на наш взгляд, сконструировали интертекстуальную картину мира современного человека. В какой аспект жизни мы бы ни заглянули, будь то функционирование психики, процесс интерпретации произведений искусства, механизм интерпретационно-конституирующего взаимодействия с другими людьми и миром в целом, везде обнаруживаем, что все функционирует по законам интертекстуальности. Каждый из перечисленных процессов оказывается изначально пустым, несуществующим. Личность субъекта, смысл художественного произведения, связь между миром и человеком возникают только во время и благодаря процессу взаимной интерпретации и трансформации.

Можно заключить, что интертекстуальность в настоящее время трансформировалась из теоретического конструкта постструктурализма в способ мышления современного человека. Позитивным аспектом такого мышления, безусловно, является относительная свобода субъекта. Новый субъект в лице современного человека отныне может противостоять властному дискурсу, сопротивляться конституированию и выговориванию дискурса через себя. Он освобожден от подчинения заложенной кем-то другим матрице понимания реальности и себя самого. Теперь он полноценный соавтор, а найденные им смыслы больше не дискредитируются и не считаются чем-то неправильным и вторичным. Тем не менее, отсутствие центра в мировоззрении, в себе, во всем окружающем мире, постоянная необходимость в собирании фрагментов своего «Я» через бесконечный процесс продуцирования смыслов, а также отсутствие истин и ценностей, которые в обычной ситуации выступают точкой опоры для существования и любого действия, приводят современного человека к кризисному состоянию.

На этом фоне все чаще и увереннее стало звучать мнение о необходимости частичного возвращения к прежним представлениям о необходимости реабилитации возможности укоренения в одном из дискурсов, чтобы просто жить и действовать дальше. Тем не менее, не совсем верно будет утверждать, что постструктуралистско-постмодернистский проект провалился. Он выполнил свою главную критическую миссию: изменил мировоззрение и мироощущение людей и даже понимание субъекта. И хоть человек будет продолжать творить нарративы, тем не менее, он будет всегда помнить, что

это именно нарратив, а не абсолютно объективная репрезентация реальности. Собственное состояние кризиса такой критически мыслящий человек вполне может расценивать как «приглашение к развитию».

#### **Список источников:**

1. Ильин И. (1996). Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М: Интрада.
2. Илунина А. А. (2013). Теоретические аспекты проблемы интертекстуальности в современном литературоведении. Вестник ЧелГУ, 4 (295), 36–39.

*Муртазин Салават Раисович*

Казанский (Приволжский) федеральный университет  
murtazin.salawat2013@yandex.ru

*Научный руководитель: Мелихов Герман Владимирович,*  
доктор философских наук, профессор, КФУ

## **Иммануил Кант и проблема «договора о вечном мире в философии»**

*Murtazin Salavat*

Kazan (Volga Region) Federal University

### **Immanuel Kant and the Problem of “the Treaty on Eternal Peace in Philosophy”**

Наша работа посвящена анализу небольшой статьи Иммануила Канта под названием «Благая весть о близком заключении договора о вечном мире в философии» [1], а именно пристальному рассмотрению гипотетического состояния философии, которое автор обозначает как «вечный мир».

Для начала, однако, стоит отметить, что Кант не даёт чёткого определения «вечного мира в философии» и конкретных условий «договора о вечном мире». Однако можно выделить некоторые ключевые идеи, которые могут указать то, что из себя может представлять данное гипотетическое состояние философии.

Первое, что мы можем проследить — это то, что Кант рассматривает философию и философствование не только как метод познания, но как необходимое средство, призванное не позволить человеку «заживо протухнуть». В этой связи для нас наиболее интересны и важны две идеи. Во-первых, это утверждение о том, что философия и философствование, наряду с самосознанием, являются неотъемлемой частью человеческой природы. А во-вторых, это идея необходимости и важности философских дискуссий для

поддержания душевного здоровья и свежести человека. При этом Кант упоминает «войну» между философскими школами, при этом относится к данному феномену весьма положительно.

Второе, на что необходимо обратить внимание — это критика Кантом догматизма и скептицизма как, основных факторов, препятствующих достижению «вечного мира в философии». С одной стороны, догматизм ведёт к тому, что Кант характеризует как «сон философии». С другой же стороны скептицизм, с точки зрения Канта, не оказывает на деятельный разум какого-либо положительного влияния, что является одной из главных необходимых для человека качеств философии. Но каким же образом скептицизм и догматизм могут препятствовать достижению «вечного мира в философии»?

Кант, противопоставляя свою критическую философию догматизму и скептицизму, ставит в упрек догматизму выстраивание всеохватных философских систем и некритичное их принятие, а скептицизму — постоянную установку к их свержению. При этом Кант не отрицает скептицизм как таковой и в «Критике чистого разума» рассматривает его как необходимое средство преодоления догматизма [2, с. 559].

Третья особенность статьи — идея того, что «вечный мир» нельзя трактовать как полный покой и отсутствие столкновений между философами и философскими школами, так как подобное состояние губительно как для человеческого разума, так и для философии. В этой связи нам стоит упомянуть о критике Кантом догматизма как «подстилки для сна». Догматизм губителен для философии именно тем, что создание философских систем, основанных на безусловной вере в определённый набор постулатов, ведёт к невозможности существенной критики и диалога между философами и философскими школами.

В качестве небольшого дополнения к вышесказанному стоит привести обращение Канта к критикам собственной философской мысли во введении к «Критике практического разума». Некоторые из них, с его точки зрения, стремятся к истине, но при этом присутствуют среди них те, кто настроен исключительно к утверждению собственной системы и игнорирует всё, что могло бы поставить её под удар [3, с. 382]. То есть автор, по сути, осуждает своих оппонен-

тов за догматичное следование своим старым системам и нежелание подвергать их сомнению, вынося на обсуждение.

В противоположность этому Кант утверждает, что его критическая философия готова к нападкам на себя со стороны её критиков. Таким образом мы подошли к утверждению Кантом критической философии в качестве фундамента для «вечного мира в философии», которая кажется ему неопровержимой как теоретически, так и практически. Однако, судя по всему, Кант не претендует на то, чтобы его философия стала считаться единственной подлинной, а все философы в мире стали кантианцами.

При этом, анализируя статью, мы можем заметить, что большее внимание автор уделяет именно практической и этической, а не спекулятивно-познавательной части его критической философии. Во-первых, Кант определяет мудрость как «принцип воли к исполнению морального закона». То есть, уже в определении мудрости мы видим чёткую связь с тем, что принято называть «этикой Канта». Во-вторых, Кант уделяет большое внимание рассмотрению понятия и идеи свободы, ставя её выше идеи «Бога» и «бессмертия». Как мы знаем, эти идеи тесно связаны именно с практической философией Канта и не познаваемы средствами спекулятивного разума. В-третьих, в самом конце статьи Кант посветил отдельную часть чисто этической проблеме, а именно проблеме лжи в философии. Как мы знаем, Кант весьма отрицательно относится ко лжи, что проявляется во многих его произведениях.

Так что же Кант понимает под «вечным миром в философии»? В результате пристального изучения его статьи нам представляется, что для Канта подобное состояние характеризуется наличием в философии свободных содержательных и честных дискуссий, не позволяющих ей впасть в «мёртвый сон». Они не должны сдерживаться догматичной верой в какие-либо постулаты, при этом не теряя окончательно «почвы из-под ног» из-за постоянной скептической установки. Основанием для подобного мира должна стать, с точки зрения автора, критическая философия, причём именно с акцентом на практическую сторону философии.

Подытоживая, можно отметить, что «войны» между различными философскими школами становится проблемой в именно в том случае, когда между этими школами не остаётся иной



формы взаимодействия, помимо войны и они перестают ощущать какую-либо общность и наличие какой-либо общей цели. Одним из возможных решений этой проблемы может стать прояснение вопросов, которые ставит в конце своей статьи «О природе философской аргументации» Чуешов В. И. Он утверждает о том, что для дальнейшего существования философии необходимо прояснение вопросов о том, какова природа взаимоотношений современного философа с коллегами, обществом и человечеством в целом [4, с. 183]. Поиск ответов на данные вопросы, а также прояснение целей философии может стать основанием для дальнейшего налаживания продуктивного диалога между философами.

#### Список источников:

1. Кант И. (1994). Благая весть о близком заключении договора о вечном мире в философии. А. В. Гулыга (ред.). Иммануил Кант. Собрание сочинений в 8-ми тт. Т. 8., 246–262. М.: Чоро.
2. Кант И. (1994). Критика чистого разума. А. В. Гулыга (ред.). Иммануил Кант. Собрание сочинений в 8-ми тт. Т. 3. М.: Чоро.
3. Кант И. (1994). Критика практического разума. Редактор А. В. Гулыга. Иммануил Кант. Собрание сочинений в 8-ми тт. Т. 4., 373–565. М.: Чоро.
4. Чуешов В. И. 2011. О природе философской аргументации. РАЦИО.ru., 6, 162–184.

*Петрин Иван Сергеевич*

Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина  
is\_petrin@mail.ru

*Научный руководитель: Котелевский Дмитрий Владимирович,*  
кандидат философских наук, доцент, УрФУ

## **Понятие «план» в конструктивистской онтологии Делеза: от трансцендентного основания к машинной структуре мышления**

*Petrin Ivan*

Ural Federal University  
named after the first President of Russia B. N. Yeltsin

### **Concept of “Plan” in Deleuze’s Constructivist Ontology: From the Transcendental Foundation to the Machine Structure of Thought**

Данная работа посвящена анализу понятия «план» в философии Ж. Делеза. Рассмотрение плана, не ограничивающееся только теми поздними текстами Делеза («Что такое философия?»), где план тематически оформляется в качестве предпосылаемого мысли префилософского основания [1], сталкивается с трудностями при попытке вписать все моменты концептуализации плана в онтологию Делеза, предшествующие окончательной его версии, в границы единого понятия. Эти трудности касаются трансцендентной установки, с позиций которой осуществляется разбор плана, и концептуальной рамки, посредством которой идея плана конкретизируется в дискурсе.

Указанные трудности формируют проблемное поле данной работы и обуславливают следующий порядок рассмотрения:

- 1) Критически осмыслить общее представление о плане как редуцирующее множество аспектов к единому представлению (план как продукт в трансцендентной установке);
- 2) Обращаясь к более ранним работам Делеза, эксплицировать исходную позицию производства плана (нестабильность в концептуализации плана в делезианских интерпретациях текстов Спинозы и работ Бэкона);
- 3) Рассмотреть совокупность концептов, осуществляющих производство плана, как и раскрыть отношение продукт/производство относительно понятия «план».

Общее представление о плане ограничивает его функциональность трансцендентной сферой. Л. Маркова говорит о том, что план есть почва любой философии, ее префилософское основание, без которого невозможно создание концептов [2]. План понимается как чаша для концептов [2, с. 24]. В такой установке план имеет ценность для философского дискурса исключительно в качестве первичного интуитивно полученного целого, некоего продукта без производства. В этом случае план оказывается неконцептуальным источником концептов; это срез хаоса, запускающий онтологическое производство и определяющий консистенцию мысли [2, с. 27].

Однако такая установка на рассмотрение плана оказывается проблематичной по нескольким причинам: 1) происходит субстанциализация плана, что затрудняет включение любой процессуальности в его содержание (забвение экспериментальной и динамически нестабильной природы плана [1, с. 44–51]); 2) игнорируется как факт неоднородности, многоаспектности плана — идея плана детализируется путем разработки различия «план трансценденции»/«план имманенции» при обращении к мысли Спинозы, так и тот факт, что те же структуры плана работают в эмпирической сфере в делезианском проекте интерпретации творчества Бэкона.

Далее необходимо раскрыть формальную сторону неоднородности плана, которая обуславливает трансформацию трансцендентной установки. Эта неоднородность заключается в том, что план в равной степени является дифференцирующей и задающей консистенцию структурой как для концептуального, так и для материального, реального.

У Делеза при рассмотрении Спинозы теологическому плану организации и развития противопоставляется план имманенции, композиция сил и динамика их взаимодействий [3, с. 128–129]; структуре эманации, утверждающей потустороннюю причину всех форм сущего, — логика имманенции, где «сущие не определяются их рангом в иерархии» [4, с. 143], но организуются в перспективе однозначности Бытия [4, с. 149]. Аналогичная структура выдерживается и в «Логике ощущений»: вместо принципа наррации и фигурации, при котором связи Фигур на полотне суть повествовательные связи, переводимые в сверхчувственные отношения между объектами и идеями, Делез утверждает фигуральное, т.е. ненарративные отношения между Фигурами Бэкона, интенсивные связи элементов организации [5, с. 23–25].

Идея плана позволяет мыслить индивидуальное не как производное от высшей сущности, но как интенсивность: логика дистрибуции и перспектива однозначности у Спинозы задают модус как уровень силы [6, с. 60]; Фигура же Бэкона возможна за счет интенсивных движений и спазмических толчков, идущих от плоскости плана [5, с. 33–34]. Изоляция единичного (фиксируемая в теологическом плане) в плане имманенции насыщается динамическими коннотациями: по Спинозе, вещь проскальзывает среди других вещей, а не конституируется изначальной тождественностью [3, с. 123]; нерепрезентативная область становлений, в свою очередь, служит картой ритмических взаимодействий у Бэкона.

Итак, трансцендентная установка описывает только часть понятия «план», которое шире любых устойчивых образований. Наша же установка утверждает план как промежуточную структуру между реальным и абстрактным, определяемую интенсивными состояниями. В этом смысле план оказывается перманентным производством без продукта. Это обращение установки требует для своего обоснования привлечения иной концептуальной рамки.

Артикуляция процессуальности плана как производства осуществляется за счет рассмотрения смежного понятия «диаграмма». Диаграмма является картой чистых отношений, преодолевающих любое трансцендентальное положение, заключающее интенсивность в рамки репрезентации [7, с. 80]. Диаграмма оказывается «открытой системой, обеспечивающей постоянное концептуальное

производство» [7, с. 85]. Именно в этом смысле Делез пишет, что «план обеспечивает все более плотную взаимную стыковку концептов» [1, с. 45]; т.е. план это и есть стыковка, череда экспериментов [1, с. 51], неконцептуальный характер которых говорит о механической, машинной (*machinic*) природе мысли. Диаграмма Делеза действует как «абстрактная машина» постоянного онтологического конструирования реальности путем столкновений чистых различий и интенсивностей [7, с. 86].

Таким образом, конструктивная роль плана оказывается шире чисто онтологической, что провоцирует разработку новой онто-эстетической модели интерпретации (*onto-aesthetics*) [8], которая за счет более широкого понимания плана и диаграммы позволяет внедрить в структуру мысли буквально технические и материальные термины, критически изменяющее наше представление о природе философского мышления.

#### Список источников:

1. Делёз Ж., Гваттари Ф. (2009). Что такое философия? М.: Академический Проект.
2. Маркова Л. (2004). Философия из хаоса. М.: Канон +.
3. Deleuze G. (1988). *Spinoza: Practical Philosophy*. San Francisco: City Lights Books.
4. Делёз Ж. (2014). Спиноза и проблема выражения. М.: Институт общегуманитарных исследований.
5. Делёз Ж. (2011). Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб.: Machina.
6. Делёз Ж. (1998). Различие и повторение. СПб: ТОО ТК «Петрополис».
7. Vellodi K. (2014). *Diagrammatic Thought: Two Forms of Constructivism in C. S. Peirce and Gilles Deleuze*. *Parrhesia*, 19, 79–95.
8. Zepke S. (2005). *Art as Abstract Machine*. New York: Routledge.

*Пилото Родригес Хавьер Альберто*

Казанский (Приволжский) федеральный университет  
javier1990alberto@gmail.com

*Научный руководитель: Николаева Евгения Михайловна,  
доктор философских наук, профессор, КФУ*

## **Понятие «социально-человеческое» в социальной синергетике**

*Piloto Rodriguez Javier Alberto*

Kazan (Volga Region) Federal University

### Notion of “Social-human” in Social Synergetics

Современное понимание сложности возникло в конце XX века в естествознании и точных науках. Однако, представления о сложности так или иначе присутствовали с древности в произведениях самых разных мыслителей. [1; 2]

История социальных наук складывалась в логике наследования методологии естествознания, но мы убеждены, что на стадии своего генезиса социальное знание должно было искать собственные исследовательские подходы, тем более, эта проблема остается актуальной в современных исследованиях. [3] Поскольку в них поиск и понимание истины, её валидация и концептуализация имеют свою специфику, следовательно, социальное познание должно опираться на собственные эпистемологические и методологические основания.

С появлением парадигмы теории сложности в последние десятилетия мы наблюдаем повторение логики генезиса и эволюции обществознания в XIX веке. Под влиянием успехов, продемонстрированных естественными и точными науками в их теоретических и практических исследованиях в рамках новой парадигмы, а также из-за привлекательности её языка, социальные науки решили вклю-

читься в неё, все чаще используя инструментарий парадигмы теории сложности для собственных исследований. [4]

Однако эти попытки трудно с полным основанием назвать успешными. Как правило, в исследованиях, которые мы находим в настоящее время, представлена либо оценка вопросов сложности, либо рефлексия сложности с точки зрения социальных и гуманитарных наук, либо простой механический перенос понятий, идей, концептов, методологических схем наук о сложности в изучение социальных проблем.

Объектом настоящего исследования является эпистемология социальных человеческих систем. Предметом являются современные исследования социальных человеческих систем, которые в качестве эпистемологической основы используют парадигму сложности. Цель данной работы предполагает критическое исследование эпистемологии социальных человеческих систем, основанной на принципах Парадигмы сложности.

Во временной концептуализации «социальной человеческой системы» эта категория относится к антропологической сфере как к возникающему результату самой жизни, как физической, так и биологической. «Человеческое» — это та система или собственность, результат которой отличает нас от других живых существ и социальных систем и наделяет нас цивилизациями, а те, в свою очередь, культурными системами.

Человеческий интеллект, человеческая духовность, человеческая субъективность и т.д. являются сложными системами, которые, в свою очередь, выходят из других сложных систем и несут в себе другую сложность, которая отличает их от той, которая была свойственна исходным сложным системам; они представляют собой «само-сложные» комплексы. [5] Основное различие в том, что творческая способность человеческой сложности значительно умножает возможности нелинейности, обратной связи и, следовательно, адаптации и самоорганизации, давая им возможность создавать там, где биологические или искусственные системы не смогли бы этого делать и с такими качествами, которые они не могли бы достичь.

По мере того, как мы иллюстрировали и очерчивали каждый из этих аспектов, мы замечали, как понятия, связанные с парадигмой сложности и в настоящее время давшие важные результаты в науках

о сложности, сталкиваются с особенностями социальных человеческих систем и их отличительной чертой — «человеческое». Такие понятия, как время, дихотомия «открытых / закрытых систем», хаос-порядок и нелинейность ведут себя по-разному в «социальном», в отличие от того, как нам объясняет наука о сложности. В связи с этим требуется собственный взгляд на построение эпистемологии и методологии, более подходящих для их характеристик. На этом и основывалась наша работа. В качестве перспективы в дальнейших исследованиях необходимо углубиться в каждый из аспектов критики и начать строить собственную теорию, предназначенную строго для человеческой социальной сферы.

Результатом этой работы является понятие Мультисложность как потенциальный эквивалент сложности для обозначения социальных систем строго человеческого характера. В нем говорится о выходе за рамки системного подхода, представляющего совокупность и исследование потенциала «человеческого». Таким образом, мы можем углубиться в изучение этих понятий, рассматривая их как «точки соединения», а не как набор взаимосвязанных элементов, как это предлагается общей теорией систем. В свою очередь, она рассказывает о скачках поколений, которым подвергаются эти типы систем в своем развитии, переходя от одного типа сложности к другому, не обязательно увеличивая их уровни сложности.

Мультисложность говорит о качественных изменениях, которые испытывают эти «самоусложняющиеся» системы, превращаясь во что-то совершенно иное. Она, в свою очередь, говорит о различных видах сложности, с которыми может сосуществовать такая система, и даже о не-сложности, которая может их характеризовать. Все это зависит от того, с какой точки зрения она изучается, но обязательно должна быть интегрирована и выглядеть как единое целое, если мы хотим объяснить её правильно. Последнее отделяется релятивизмом, который часто характеризует социальные науки.

#### **Список источников:**

1. Василькова В. В. (1999). Порядок и хаос в развитии социальных систем. СПб: Лань.



2. Dawes, S. (2014). Brian Castellani on the Complexity Sciences. Theory, Culture & Society. Дата обращения 04.03.2019 <https://www.theoryculturesociety.org/brian-castellani-on-the-complexity-sciences/>
3. Бранский В. П. (1999). Социальная синергетика как современная философия истории. *Общественные науки и современность*, 6, 117–127.
4. Бранский В. П. (2000). Теоретические основания социальной синергетики. *Вопросы философии*, 4.
5. Maldonado, C. E. (2008). Complejidad de las Ciencias Sociales y otras disciplinas. Research Gate. Дата обращения: 04.03.2019 <https://www.researchgate.net/publication/28319252>

*Сидоров Александр Викторович*

Санкт-Петербургский государственный университет  
sidai@bk.ru

*Научный руководитель: Никоненко Сергей Витальевич,*  
доктор философских наук, профессор, СПбГУ

## **Два Декарта: между метафизикой и «заботой о себе»**

*Sidorov Alexander*

Saint Petersburg State University

### Two Descartes: Between Metaphysics and “Care of the Self”

Современная философия по праву называет Декарта отцом рационализма и Просвещения, вместе с тем фиксируя их глубочайший кризис. Одной из причин, по мнению докладчика, является отчуждение истины (научной *par excellence*) от горизонта непосредственной очевидности, от «жизненного мира». М. Фуко указывает на взаимное переплетение практик заботы о себе и практик познания себя вплоть до Нового времени, когда вопрос об истине субъекта был истолкован как вопрос исключительно познания. Как следствие, исчезло «обратное действие» истины, она больше не пронизывает, не преобразует бытие индивида, не позволяет ему пережить «опыт себя» [1].

Заданная перспектива позволяет увидеть философию Декарта как *sui generis* попытку примирить дух новой науки с потребностью в полноте индивидуального доступа к истине. Однако этот синтез по целому ряду причин нельзя считать успешным. Уникальность картезианского принципа состоит в том, что «душа» консолидируется в едином усилии познания, так или иначе присваивающем себе все, что может быть подвергнуто сомнению. И все же, по справедливому замечанию А. Рене [2], Декарт не задерживается на вопросе, при каких условиях познание может выступить мерой истинного бытия, и какова цена, которую придется уплатить индивиду за право аподиктического суждения. Такая постановка

вопроса, восходящая к хайдеггеровскому прочтению новоевропейской метафизики, позволяет вскрыть многомерность отношений субъекта (*cogito*) и индивида (*sum*). Отправной точкой для размышления можно считать пронизательное замечание М. Мерло-Понти: «Секрет картезианской непоколебимости в этом и заключается: это метафизика, которая дает нам решающие доводы против дальнейшего занятия метафизикой, узаконивает наши очевидности, ограничивая их, вскрывает наше мышление, не анатомируя его до конца» [3]. Поэтому имеет смысл рассматривать «методическое сомнение» в его неокончателности, а именно, как равнодействующую двух стремлений: 1) поиск аподиктического основания науки и 2) сохранение теоретической автономии. Используемые методы сближают Декарта со стоиками и скептиками (контроль над представлениями, воздержание от суждений, размышление через письмо). Не менее полезно сопоставить «сомнение» с практиками, встречающимися в диалогах Платона. Отмечая недостоверность чувств, Декарт воспроизводит аргументы из «Теэтета». «Тяжкое бодрствование» отсылает к необходимости обратить внимание на самого себя в «Алкивиаде I». Кроме того, одной из первых интуиций Декарта является очевидность Бога. В «Федре» и «Государстве» мы находим утверждение, что познание возможно благодаря «божественному» в человеке.

Параллели с античной философией призваны показать сходство интеллектуальных стратегий при едва ли не противоположных установках, поскольку то, что в греко-римской культуре сосуществовало, в научном мышлении Нового времени становится несовместимо. Если мы учитываем кризисы прошлого как свои собственные и стремимся их преодолеть, конструируя сколь угодно новую, более совершенную рациональность, то следует, по крайней мере, обратить внимание на причины неудовлетворенности относительно рациональностей прежних. Пример Декарта, склонившего субъекта и индивида друг к другу в *cogito ergo sum*, может быть, по-видимому, транспонирован на любой период интеллектуальной истории Европы.

### Список источников:

1. Фуко М. (2007). Герменевтика субъекта: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981–1982 учебном году. СПб.: Наука.
2. Рено А. (2002). Эра индивида. К истории субъективности. СПб.: «Владимир Даль».
3. Мерло-Понти М. (1992). Око и дух. М.: Искусство.

*Шибанов Александр Сергеевич*

Санкт-Петербургский государственный университет  
alexandershibanov@protonmail.com

*Научный руководитель: Каплун Виктор Львович,*  
кандидат философских наук, доцент, СПбГУ

## **Действие и жест: изменение политических функций искусства**

*Shibanov Alexander*

Saint Petersburg State University

### **Action and Gesture — Changing Political Functions of Art**

Философ Джорджо Агамбен в эссе «Заметки о жесте» формулирует концепцию жеста, используя интерпретацию теории действия Аристотеля. В «Никомаховой этике» Аристотель определяет, что «поступок и творчество различаются по роду. <...> Цель творчества отлична от него самого, а цель поступка, видимо, нет, ибо здесь целью является само благо-получение в поступке» [1, с. 63]. Для объяснения своей концепции Агамбен использует понятие «целесообразность без цели» Иммануила Канта. Агамбен определяет это как «потенцию жеста, которая изнутри него самого прерывает его бытие-средством и только так обнаруживает его» [1, с. 65]. Исходя из этого, Агамбен делает вывод, что «жест в данном смысле является сообщением о способности сообщать» [1, с. 65].

Жест имеет гомогенную структуру, потому что «поскольку бытие-в-языке невозможно выразить в предложениях, жест в своей сути всегда остаётся жестом непостижимости в языке, это всегда «гэг» в прямом смысле этого слова» [1, с. 65]. В этой интерпретации Джорджо Агамбена жест выступает в качестве способности субъекта проявить своё существование. При этом подобное свойство жеста не обусловлено какой-либо целью, так как оно проявляется

через отношения с другим субъектом, который может зафиксировать жест. В результате субъект через медиальность становится объектом. Этому соответствует такое определение Агамбена, что «жест — это выставка опосредования, перевод средства как такового в поле зрения» [1, с. 64]. Через жесты происходит фиксирование элементов реальности, потому что жест отделяет объекты действительности друг от друга, в результате разрушения связей между ними. Это позволяет ему деконструировать действительность через вмешательство в неё посредством фиксации этих элементов.

В конце своего эссе Агамбен определяет политику как «сферу чистых средств, то есть абсолютной и всеохватной жестикуляции людей» [1, с. 66]. Подобное понимание политики переносит её в поле противостояния со сложившимися социальными институтами, так как жест направлен на деконструкцию функционирующих структур общества. Он также отмечает, что «жест разрушает ложную альтернативу между целями и средствами, парализующего мораль, и представляет средства, которые как таковые» [1, с. 64]. Это означает направленность жеста также на слом норм буржуазной морали.

В статье 'Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich' философ Борис Гройс рассматривает роль русского авангарда в Октябрьской революции в контексте политический функций искусства, определяя картину «Чёрный квадрат» Казимира Малевича как художественный жест, имеющий значение только внутри художественного пространства художника [2]. При этом для Гройса важно понимание революции как радикальной деконструкции существующего общества, потому что он анализирует роль искусства именно через процесс изменений социальных и политических отношений, находя импульс арт-практики к деконструкции. Это противоречит распространённому представлению о политической роли искусства как инструмента критики доминантной, политической, экономической систем или мобилизации людей изменить эту систему через утопические обещания [2].

Гройс замечает, что в предреволюционной волне русского авангарда невозможно найти подобные аспекты. Это обусловлено тем, что даже самые радикальные арт-практики русского авангарда не привлекали широкую аудиторию, они не могли мобилизовать массы на политическую революцию. Именно поэтому он не называет

«Чёрный квадрат» Казимира Малевича призывом к политической и социальной революции. Для Гройса эта картина только жест, который имеет ограниченный для понимания людьми потенциал [2].

Несмотря на свою противоречивую способность воздействовать на общественное мнение, этот жест имел скрытый потенциал к революционным изменениям, что обусловлено самим характером модернизма как направления искусства. Борис Гройс отмечает, что модернистские движения русского и раннего европейского авангарда имели стремление к тотальной деконструкции всех традиций мировой культуры, которые ценились не только образованными классами, но и всем обществом [2]. В этом одна из самых главных особенностей нового искусства, потому что в модернизме есть предпосылки формирования в его структуре социального института, где соединяется искусство и жизнь, направленного на слом существующих порядков.

По этой причине Гройс сравнивает «Чёрный квадрат» Малевича с открытым окном, через которое революционный дух радикальной деконструкции мог бы войти в пространство культуры и уничтожить её в прах [2]. В «Чёрном квадрате» жестуальность эстетических норм скрытой борьбы против старых порядков исполнена и в самой структуре картины. Если в старой живописи художник выстраивал пространство через создание перспективы, то в модернизме структура картины состоит из соотношения цвета, объёма, линии в построении больших и малых тел [3], что «обеспредмечивает» сюжет, делая сложным для какой-либо интерпретации.

В отличие от этого, классическое искусство основано на теории действия Аристотеля, где большое значение имеет подражание действительности, в частности для реализации нарративной структуры. Этот нарративный характер классического искусства использовался для идеологических целей, когда было необходимо объединить людей для реализации определённых политических задач. Действие через элемент подражания действительности делало произведение искусства понятным для зрителей, что являлось главным механизмом осуществления подобной практики.

Наоборот, современное искусство деконструирует действительность через жест художника, где арт-объект является артефактом процесса соединения жизни и искусства. Направленность жеста

к разрушению сложившихся практик в обществе делает искусство, имеющее такой характер, инструментом борьбы в условиях ограниченного политического поля, где не функционирует система полиархии как совокупности основных институтов демократии. В этом случае современное искусство начинает выполнять функции социального института, где жест является непосредственным механизмом этого искусства, направленного на трансформацию реальности. Эти различия определяют изменение политических функций искусства.

#### **Список источников:**

1. Агамбен Д. (2015). Средства без цели: заметки о политике. (Пер. с ит. Э. Саттарова). М.: Гилея.
2. Groys B. (2013). Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich. e-flux, 47.
3. Тарабукин Н. М. (2015). От мольберта к машине. М.: Ad Marginem.

*Терещенко Павел Антонович, Манжура Дарья Максимовна*

Санкт-Петербургский государственный университет

terpavik@gmail.com

daryamanzhura@gmail.com

*Научный руководитель: Погребняк Александр Анатольевич,*

кандидат экономических наук, доцент, СПбГУ

## **Отчуждение труда в XXI веке**

*Tereshchenko Pavel, Manzhura Daria*

Saint Petersburg State University

### **Alienation of Labor in the 21st Century**

Проблема отчуждения труда среди людей, которые вынуждены заниматься тяжёлым трудом (часто физическим) уже была объяснена Марксом: «Это не удовлетворение потребности в труде, а только средство для удовлетворения всяких других потребностей...». Но, по статистике, не принудительный труд вызывает наибольшее количество суицидов, связанных с работой, а, напротив, самый высокий процент покончивших жизнь самоубийством среди менеджмента [1]: людей, которые любят свою работу, получают высокие зарплаты и социальное одобрение относительно позиции в обществе, которую они занимают. В нашем исследовании мы сфокусировались именно на этой парадоксальной стороне проблемы: почему люди, увлечённые своей работой, склонны преждевременно обрывать свою жизнь?

Несмотря на тотальную роботизацию производственных процессов [2], на данный момент развития технологий недостаточно, чтобы полностью заменить участие человека в развитии компании, и многие производственные процессы всё ещё требуют живого участия. Таким образом, для компании важно качество имеющегося человеческого капитала, так как именно он является



одним из определяющих факторов эффективности производства. Это особенно актуально, если мы говорим об управляющих или «творческих» должностях, требующих человеческого ресурса: идей, воображения. И это выглядит весьма парадоксально: система, для которой человеческий капитал и его качество играют ключевую роль, доводит человека до состояния полного слияния со своей трудовой деятельностью, что приводит его к кризису самоопределения, истощает психически.

Маркс писал, что в капиталистической модели труд рабочей силы, будучи производителем прибавочной стоимости, «является для рабочего чем-то внешним, не принадлежащим к его сущности; <...> в своём труде не утверждает себя, а отрицает, чувствует себя не счастливым, а несчастным, не развивает свободно свою физическую и духовную энергию, а изнуряет свою физическую природу и разрушает свои духовные силы» [3]. В XXI веке этот тезис, скорее, становится своей противоположностью: для некоторых людей работа становится не способом заработка средств к существованию, а целью: процессом самоидентификации. Работа рассматривается как нечто такое, что очерчивает границы личности и позволяет говорить о своём Я как о чём-то конкретном, выраженном через роли, принимаемые на себя человеком на работе. Таким образом, если человек перестаёт работать, то перестаёт существовать.

Макс Вебер связывает развитие «духа» капитализма с протестантской этикой [4], которая в корне меняет отношение к работе: нужно работать, чтобы не проспать спасение. Мы видим, что, несмотря на секуляризацию общества, экономика во многом следует той же самой схеме. Человек больше не ждёт спасения от Бога, но убеждён, что исчезнет, если не будет работать, так как ничто больше не будет утверждать его существование. Общественные отношения — тот самый невидимый Бог, который регулирует работоспособность. Чем выше должность, тем больше общественных ожиданий, и тем тяжелее разорвать цепочку Я-работа-признание: «...даже избыток труда и отсутствие досуга может вновь стать привилегией менеджера или ответственного работника» [5]. Провести границу между работой и жизнью вне её на руководящей должности сложно из-за необходимости быть готовым включиться в работу в любой момент, когда потребуется.

Поэтому важно, учитывая выше проведённый анализ, найти способы замедления необратимых процессов капитализма, пока не удастся разработать систему, которая будет построена не на «отчуждённом труде», а, по нашему предположению, на досуге.

Джон Мейнард Кейнс в работе «Экономические возможности наших внуков» писал, что в будущем рабочий день сократится, что даст больше возможностей для организации досуга [7]. Продолжая эту мысль, сокращение рабочего дня в действительности ведёт не к снижению производительности работников компании, но, напротив, способствует повышению их эффективности [6]. Короткий трудовой день способствует его оптимизации: сотрудники перестают отвлекаться на сторонние дела. Применение данного концепта возможно и на уровне государства, проблема заключается в том, что не все из них могут принять этот закон в связи с уровнем развития институтов: при отсутствии социальных гарантий принятие и исполнение закона невозможно контролировать (как в странах третьего мира). Предложение актуально для развитых пост-индустриальных стран, которые развиваются интенсивно.

Ещё один способ решения проблемы: диверсификация рабочего процесса. Исторически сложившаяся система разделения труда во многом способствует укреплению отчуждения, так как подразумевает одну узкую специализацию. Диверсификация позволит снизить монотонность труда и не концентрироваться на одном виде деятельности и, как следствие, на определении человека через работу. Рынок в этом тоже заинтересован: работодатели теперь больше интересуются не «классическими» узкопрофильными специалистами, а мультифункциональными работниками, так как, перекидывая их на различные по своему составу задачи, компания экономит на найме новых и в то же время сокращает отчуждение.

Эти два пути не решают проблему отчуждения труда, но, в то же время, позволят в значительной степени сократить негативные эффекты, порождаемые системой. Нашей целью было актуализировать проблему отчуждения труда, поставленную Карлом Марксом, чтобы сформулировать, в каком направлении могут пролегать пути его преодоления.

*Тезисы подготовлены при финансовой поддержке СПбГУ в рамках научно-исследовательской работы «Труд и досуг в истории, экономике и культуре».*

**Список источников:**

1. NATIONAL CENSUS OF FATAL OCCUPATIONAL INJURIES IN 2016. U.S. Bureau of Labor Statistics. Дата обращения: 05.06.2019 <https://www.bls.gov/news.release/pdf/cfoi.pdf>
2. GLOBAL ROBOTICS INDUSTRY: RECORD BEATS RECORD. B2B PORTAL FOR TECHNICAL AND COMMERCIAL FOUNDRY MANAGEMENT. Дата обращения: 05.06.2019) <https://www.foundry-planet.com/news/corporate-news/detail-view/global-robotics-industry-record-beats-record/?cHash=dee62858dfa3c93a281c20cb8b2b106d>
3. Economic & Philosophic Manuscripts of 1844. Marxists.org. Дата обращения: 05.06.2019) <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/manuscripts/preface.htm>
4. Вебер М. (1990). Избранные произведения. (Пер. с нем., сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова), 707–735. М.: Прогресс.
5. Бодрийяр Ж. 2006 Общество потребления. М.: Республика.
6. The Wasted Workday. The Atlantic. Дата обращения: 05.06.2019 <https://www.theatlantic.com/business/archive/2014/12/the-wasted-workday/383380/>
7. John Maynard Keynes. (1963). Essays in Persuasion. New York: W. W. Norton & Co., 358–373.

Научное издание  
**СТУДЕНЧЕСКИЕ**  
**СМОЛЬНЫЕ ЧТЕНИЯ 2018–2019**  
Сборник работ международной  
студенческой конференции «Смольные чтения» 2018–2019 гг.

Верстальщик *А. А. Лубина*

Издательство «Скифия-принт»  
197198 С.-Петербург, ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А. пом. 32-Н  
тел. (812) 982-83-94