

## РУССКАЯ ЗРЕЛИЩНАЯ КУЛЬТУРА: ЦЕЛОСТНОСТЬ В РАЗНООБРАЗИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРОЯВЛЕНИЙ

**С. С. Соковиков,**

*Челябинский государственный институт культуры,  
Челябинск, Российская Федерация*

Зрелищность русской культуры представляет её атрибутивное свойство, определяемое как культурно-историческими условиями развития, так и высокой степенью экспрессивности в репрезентации артефактов зрелищной культуры. Зрелищная культура рассматривается как поле культурных практик, порождаемых целенаправленной репрезентацией культурно-эстетических образных воплощений значимых социокультурных интенций в публичном коммуникационном пространстве. В зрелищных образах русской культуры преодолевается присущая ей двойственность, противоречивость, органично сочетаются сакральные и профанные, событийные и повседневные, абстрактно-духовные и осязаемо-плотские аспекты культурных интенций. Явления русской зрелищной культуры внутренне связаны, их глубинное взаимоподобие образует ее целостность. Это не отменяет разнообразия зрелищных явлений, определяемого различиями культурных субъектов, а также трансформациями зрелищно-эстетических форм в ходе их исторического развития, культурными взаимодействиями и т. д. Обоснованность теоретических положений рассматривается на примере юродства как представительного явления русской зрелищной культуры.

*Ключевые слова:* русская зрелищная культура, зрелищно-эстетический образ, культурная целостность, сакральное и профанное, юродствование.

Понятие зрелищности русской культуры предполагает обращение к различным аспектам этого феномена. Это включает видение формирования и развития свойства зрелищности в культурно-историческом развертывании, а синхронический взгляд позволяет увидеть зрелищность культуры в совокупности различных ее проявлений, их взаимодействия и взаимовлияния, как органической целостности, но представленной в разнообразии артефактов и культурных практик.

Визуально-зрелищные аспекты русской культуры получили достаточно основательное освещение в трудах исследователей. Так, значительное число работ посвящено осмыслению фундаментальных, основополагающих культурных явлений, зрелищно-эстетических по своему характеру. Обширный круг материалов посвящен зрелищным формам русской культуры: праздникам, обрядам, фольклорным играм, увеселениям и т. д. Внимание исследователей привлекали также явления, включающие визуально-зрелищную сторону в качестве компонента культурного комплекса, например, традиционный костюм, произведения декоративно-прикладного искусства [3; 4]. Вместе с тем, представленный в этих работах анализ оставляет недостаточно освещенным вопрос о некоторых общих основаниях значимости зрелищной составляющей русской культуры. Многократно отмеченные черты двойственности, противоречивости не снимают ее внутренней, глубинной целостности. Поэтому целесообразно полагать, что и зрелищность русской культуры, при всем многообразии и разнородности воплощений, зиждется на некоторых общих, инвариантных культурных основаниях, определяющих уровни и типы конкретных визуально-зрелищных проявлений.

Из этого следует и второй интересующий нас аспект. Если справедливо предположение о некоторых общих культурно-эстетических основаниях «русской зрелищности», то можно ставить вопрос о том, каковы характеристики соотношений «сакрального» и «профанного», «событийного» и «повседневного», «праздничного» и «производственного», «статичного» и «динамичного» в русской зрелищной культуре. Прежде чем коснуться отмеченных аспектов, целесообразно дать общее определение зрелищной культуры.

Зрелищная культура понимается, прежде всего, как совокупность культурно-эстетических практик, порождаемых целенаправленным стремлением различных культурных субъектов к репрезентации в публичном коммуникационном пространстве образных, эстетически инструментализованных визуальных воплощений значимых для них социокультурных интенций. Интенция в этом случае видится как внутренне мотивированная и эстетически ориентированная направленность субъекта, определяемая, с одной стороны, характером его отношений к объектам внешнего мира, с другой — потребностью опредметить эти отношения через демонстрацию при помощи определенных выразительных средств, в нашем случае — визуально-зрелищных, либо прямо художественных, либо выполняющих аналогичные функции опосредованно. При этом зрелищная культура отличается от других визуальных проявлений динамично-процессуальным характером продуцируемых ею артефактов, а также присущими им художественно-эстетическими свойствами.

Иначе говоря, за таким пониманием зрелищной культуры стоит три вопроса: кто испытывает потребность в эстетизированном зрелищном вы-

ражении своих интенций; *на кого* (как на аудиторию) рассчитано это выражение; *что оно представляет собой* как воплощение выразительных художественно-эстетических средств (артефакт).

Одной из важнейших сторон русской зрелищной культуры выступает характер *соотношения «сакрального» и «профанного»*. Как отмечает В. И. Снесарь, в западной традиции вербальное вытесняло сакральность зрительного образа, в то время как существенными основаниями русской социокультурной картины мира являлись ценностные и эстетические аспекты зрительно-образного восприятия. «Невербализуемость сакральной сущности — важнейший принцип древнерусской культуры, в которой основные духовные ценности, в частности религиозные, философские и этические, выражались в зрительных образах» [9]. Анализ визуально-зрелищных артефактов русской культуры позволяет утверждать, что отмеченные особенности, охватывая также и «профанные» проявления, по сути, универсальны. В русской зрелищной культуре сакральное и профанное способны образовывать синкретичные сцепления в пределах конкретных зрелищно-эстетических явлений. Последние, в силу образной, художественно-эстетической природы, синтезируют обобщенность духовных посылов, наглядность визуальных планов воплощения и динамику чувственного переживания содержания, а потому не сводимы только к какому-либо одному члену диады «сакральное — профанное».

Из этого можно полагать, что именно зрелищно-эстетический образ в определенной мере снимает противопоставленность сакрального и профанного, образуя в то же время их общую динамичную целостность. Иными словами, в этом случае в сакральном имманентно «просвечивает» профанное, которое, в свою очередь, предстает «превращенным» сакральным. Можно сказать, что *зрелище — точка (место, локус) встречи профанного и сакрального*. Это обстоятельство весьма значимо для русской культуры, поскольку сам ее генезис исторически включал приоритет визуального мышления, естественного для национального культурного сознания. То, что это свойство укоренено в русской культуре, подтверждают, например, проведенные в конце XX века сравнительные исследования особенностей рекламы. Они показали, что «в России наиболее эффективным средством воздействия на сознание выступает «картинка», тогда как <...> в Западной Европе — словесный образ, привнесенный из народного эпоса, городского фольклора, литературы» [9].

Именно зрелищно-эстетические формы культуры во времена, когда большая часть населения России не владела навыками чтения светской литературы, даже *статичные*, казалось бы, эстетические объекты обретали *перформативный, динамичный* контекст и включались в зрелищные действия. Так, Л. И. Дрёмова указывает, что «празднования, органичной составляющей которых были храмы-памятники, объединяли время и пространство <...> и делали родную историю (как и евангельскую историю) живой частью современной жизни народа» [2, с. 126]. К тому же сама зрелищность русского храма в

целостности артефактно-ландшафтной композиции демонстрировала органическое слияние двух типов сакральности: славяно-языческой и православно-христианской [1, с. 287].

Русская зрелищная культура включает совокупность чрезвычайно разнообразных явлений, различных по иницирующим их субъектам, специфичности локусов культурного пространства, в которых эти явления возникают. Вместе с тем, все они определенным образом взаимосвязаны и образуют *целостность зрелищной культуры*. Можно полагать, что эта целостность, на первый взгляд трудноуловимая, основывается на внутреннем, глубинном родстве образующих ее проявлений. Это свойство обнаруживается, например, в простонародной иеротопии — культурных практиках создания сакральных мест внеканонического характера. В них отчетливо заметно органичное сплетение языческих и собственно христианских традиций в своеобразной театрализации «сценариев» этих действий. Речь идет о том, что в основе самых различных явлений зрелищной культуры лежат некоторые общие основания, исходящие из самого феномена зрелищности. Исходя из определения зрелищной культуры, приведенного выше, *зрелищность (и зрелище)* представляют собой не просто визуальный эффект, но основаны на целенаправленном создании обладающего художественно-эстетическими свойствами экспрессивного культурного текста. При этом всякое зрелище возникает не изолированно, а находится во взаимосвязи с другими, родственными ему по признаку эстетической выразительности и в совокупности образующими мир зрелищ.

Не случайно, например, Е. И. Ковычева, описывая свойства народной игрушки, подчеркивает родственность ее образности художественно-эстетическим проявлениям праздничной народной культуры: ярмарочным увеселениям, крестьянским обрядам и играм, ряжению, отмечая, в том числе, их прямую взаимосвязь, когда игрушечники обращались к сюжетам «не только лубка и фарфоровой пластики, но и народного театра, цирка, балаганных развлечений» [3, с. 35]. В художественно-образную структуру традиционных праздников и обрядов входило обязательное изготовление и театрализованное использование кукол (Сочельник, Рождество, Бабы каши, Крещение, День Трифона — заклинателя мышей, Сороки святых великомучеников и др.). Уже в этом становится очевидным средство искусства мастеров-кукольников и «кукольного представления» со зрелищной эстетикой праздничного события [4].

Рассматривая визуальные характеристики такого театрализованного ярмарочного персонажа, как «балаганный (карусельный) дед», А. В. Пахомова указывает их родство с образом традиционного старика святочного ряжения, констатируя в то же время связь этих явлений с разными бытующими сейчас жанрами в эстраде, цирке и рекламе [7], то есть, их внутреннюю жанровую родственность. Она же приводит пример ситуации взаимосвязи фольклорного народного театра, профессионального искусства и лубка: «Ряд пьес, возникших на основе конкретных литературных источников, значительно перерабо-

таных, могли обрести вид лубочной книжки, т. к. сюжет был представлен в картинках с подписями-комментариями. По такой книжке разыгрывалось представление, иными словами, оно инсценировалось народными исполнителями» [8]. Отметим, что речь здесь идет о *родственности* явлений (при всех различиях), а не об их *однородности*. Аналогичным образом Е. П. Френсис, раскрывая особенности взаимосвязей скоморошества, языческого культа и церкви, видит их глубинные сходства: «обе функции — «жреческая» и «артистическая» рассматриваются как органически присущие и реализуемые скоморохами» [11, с. 463].

Подобная внутренняя взаимосвязанность приводила к проявлению образно-эстетических свойств зрелища даже в явлениях не сугубо художественных. Красноречивым примером выступает театрализованная зрелищность публичного осмеяния новгородского архиепископа Пимена Чёрного: «... с последнего были торжественно сняты принадлежности его сана и он был наряжен скоморохом: его посадили на белую кобылу, привязав к ней ногами, вручили ему волынку и бубны и в таком виде возили по городу; при этом царь (*Иван IV*. — С. С.) грозил архиепископу, что заставит его водить медведя, как это делают скоморохи» [10, с. 326]. Б. А. Успенский указывает также на типичность ситуаций, когда юродивых принимали за колдунов, а с последними ассоциировали и скоморохов, воспринимая в первую очередь визуально-зрелищные формы их поведения, хотя и уточняет, что это, «вообще говоря, явления разного порядка» [10, с. 327, 329]. С этим, в целом, следует согласиться. Вместе с тем, описанные ситуации глубоко симптоматичны, поскольку представленные в них различные явления обнаруживают *системную связность*. Так, Б. А. Успенский точно отмечает, что «разнообразные виды антиповедения совпадают в своих формах, создавая единый комплекс антиповедения как такового» [10, с. 328]. Можно полагать, что в аналогии с этим, но иным образом, подобный комплекс образует и совокупность художественно-эстетических явлений зрелищной культуры.

Обращение в данном тексте к явлениям скоморошества и юродства не случайно. Некоторые исследователи полагают, что главными визуальными атрибутами русской культуры были и по-прежнему являются икона и храм [1, с. 285, 287]. Стоит все же отметить, что, несмотря на очевидную значимость названных артефактов, русская зрелищная культура существенно более богата содержательно, включая явления, показывающие ее в противоречивом сочетании «священного» и «кощунственного», зрелищно-явленного и сокровенно-смыслового аспектов. Подтверждением этому может служить обращение к таким ярким явлениям русской зрелищной культуры, как «антиповедение», юродствование.

Следует пояснить особую роль различных форм «антиповедения» в понимании русской зрелищной культуры. В них, от скоморошества и юродства до футуризма и перформанса, как в «увеличивающем зеркале» отражаются и типичные, сущностные черты зрелищно-эстетической культуры, часто в обостренно гротесковом виде, и специфичные

особенности, передающие визуально-зрелищное своеобразие каждого явления. Здесь чрезвычайно важна неустраняемая *образно-эмоциональная насыщенность* зрелища как его имманентное свойство. Эмоция всегда есть интенсивное переживание значимости какого-либо явления и обнаруживается как интенция — направленность на эту значимость. Подобная интенция локализуется в хронотопе эстетизированного, включающего художественные аспекты зрелища, в котором она воплощается в предельно концентрированной, по отношению к визуальной повседневности, форме. В случае «антиповедения» культурные интенции, отражающие вопросы, волнующие культуру в целом, представляются в еще более ярком, демонстративно заостренном виде. Вместе с тем, даже представая в подобном превращенном, «перевернутом» варианте, такие формы сохраняют общие *имманентные эстетические черты* зрелищной культуры, выступая ее «гиперболическими» выразителями. Таким образом, формы антиповедения выступают явлениями, способными представлять русскую зрелищную культуру в ее наиболее значительных чертах.

Отметим, что антиповедение было исключительно характерно не только для времен Древней Руси [10, с. 320], но и в последующие этапы ее развития [12, с. 17]. Специфику воплощения этого в зрелищно-эстетических формах С. Е. Юрков видит в отсутствии в русской культуре нейтральной семантической зоны, не связанной с сакральной сферой. По его мнению, в таких условиях любое явление в силу жесткого дихотомизма неизбежно оказывалось либо сакральным, либо кощунственным [12, с. 25—26]. Все же такое утверждение представляется несколько категоричным. В художественно-эстетической сфере русской культуры возникали явления, парадоксальным образом синтезирующие нормативность и аномию, сакральное и профанно-кощунственное. Снятие категорической оппозиционности таких начал находило, в том числе, органичное выражение в эстетизации зрелищных форм антиповедения, их воплощения по принципам художественной деятельности. Причем в этом случае зрелищность выступает именно атрибутивным свойством антиповедения, поскольку последнее творится обязательно в публичном пространстве, рассчитано на непосредственное восприятие и реакцию аудитории (какой бы она ни была), обладает образным характером, в чем и проявляется его театрализованный (и в широком, и часто в собственно художественном смысле) характер. Одним из таких явлений, несомненно, выступает юродствование.

То, что этот феномен органично присущ русской культуре и представляет одно из знаковых ее проявлений, вряд ли может вызывать сомнение. По точному суждению С. Е. Юркова, в юродстве выразилось бескомпромиссное стремление русской души к Абсолюту, оно синтезировало в себе самые сокровенные стремления русского человека, юродство не принадлежит собственно «антимиру», а порождено особой сверхрелигиозностью, сверхнормативностью, сливающей в одно целое мир и антимир [12, с. 53]. Каким же образом возможно такое парадоксальное слияние? Целесообразно

видеть ответ в природе зрелища как эстетического явления, представляющего не просто визуальный план бытия, а возникающего как *артефактный выразительный комплекс*, способный в креативном акте воплотить любые *мыслимые и переживаемые интенции* в любых, даже несовместимых с позиции строгой рациональности, сочетаниях, и, что важно, в *целостном зрелищно-эстетическом образе*. Напомним только, что зрелище не сводится к чистой визуальности, а включает *широкий спектр выразительных средств*, в том числе — аудиальных, тактильных, ольфакторных и др.

Отмечая зрелищный, «сценичный» характер юродства, А. М. Панченко подчеркивает стремление юродствующего «ругаться миру», то есть, воплощать свою функцию наиболее выразительно. Это и предопределяло обращение к эстетическому языку зрелища как семиотически высоко экспрессивному. Поэтому есть все основания отнести юродство к ярким явлениям *зрелищной, причем — театрилизованной культуры*. Анализ материалов, в которых нашли отражение практики юродствования, показывает бесспорную театральность этого явления, причем ситуации преобразования, лицедейства, притворства осознавались даже агнографами юродивых настолько, что в их жизнеописаниях допускались сравнения юродивого с профессиональным актером [6, с. 82]. Разумеется, не всякая театральность есть театр, как не всякое зрелище — спектакль, однако следует отметить не только их несомненное родство, но и явления, демонстрирующие их слияние. Своеобразной сценической площадкой для юродивого мог стать любой локус публичного пространства, причем подчеркнем, такой локус мог быть и профанного характера (базар, кабак, площадь и пр.) и сакрального (храм, место паломничества, монастырь), что доказывает имманентность этого зрелищного явления эстетическому измерению русского культурного пространства.

Стоит предельно кратко обозначить существенное, на наш взгляд, обстоятельство: в зрелищном смысле юродство имеет эстетически-образное сходство и с театром, и со скоморошеством, и с культовыми практиками церкви. По мысли А. М. Панченко, «Церковь апеллирует не столько к разуму, сколько к душе. Мысль в церковном обряде уступает место эмоции, страсти. <...> Юродивый «шалует» с той же целью, что и ветхозаветные пророки: он стремится «возбудить» равнодушных «зрелищем странным и чудным». По внешним приметам это зрелище сродни скоморошьему. Но если скоморох увеселяет, то юродивый учит» [6, с. 84]. При этом вполне понятные различия этих явлений не устраняют их зрелищного родства. Все они объединены формулой: *«зрелище как динамичное, процессуальное средство возбуждения чувств»*, что справедливо при любых функциональных, стилистических и прочих различиях.

Зрелищно-театрилизованное действие юрода образовывало особую топику, выражавшую взаимопревращение сакрального и профанного в одном действенном акте. Решению столь сложной задачи способствовал именно язык зрелища. Не случайно у юродствующего столь важное место

занимала жестикаляция как преимущественная форма коммуникации. В ней жест (и пластический рисунок в целом) играет роль и универсального коммуникатива, и инструмента игровой организации зрелища, и ведущего художественно-эстетического средства. При этом «основная ценность жеста для юрода — в его возможности служить «выразителем невыразимого» — он призван разрушить речь как неспособную передать истину», [12, с. 64], которая юродствующим «вкладывается» посредством жеста в живые, играемые, исполняемые образы. Более того, при внешне ограниченной возможности использовать богатство выразительных зрелищных средств, таковым становится само тело юродствующего: «Как в активной форме (орудие жестикаляции), так и в пассивной (носитель знаков), юродское тело превращается в часть театрального действия» [12, с. 65].

Сказанное позволяет рассматривать зрелищное действие юродствующего как своего рода «театр одного актера». Хотя его игра не предполагала предшествующей драматургической разработки в буквальном смысле, возникающие спонтанно «сценарии», тем не менее, схематично определялись образными компонентами религиозной догматики и, с другой стороны, своего рода «эстетикой безобразия». Само «безобразие» (как выход за пределы установленных и принятых «образцов» поведения) служило особым способом организации зрелищно-театрилизованного тописа юродствования, в котором вызывающе провокативные действия юрода побуждали зрителей к активным реакциям и, тем самым, непосредственно вовлекали их в ситуацию художественно-зрелищного взаимодействия, — зрители становились соучаствующими. Если представить возникающие при этом чувства сопричастности к внутреннему драматизму подобного действия, можно понять, почему «даже в сравнении с народным карнавалом, со скоморошьими представлениями, где царил безудержное веселье, юродство потрясло зрителя. Самое безобразное зрелище претендовало на роль зрелища самого душеполезного» [6, с. 113].

Значение юродства как эстетически репрезентативной формы зрелищной культуры подтверждается тем, что оно не оставалось некоей экзотичной и эксклюзивной практикой самих юродивых. Как проявление отмеченной выше внутренней целостности русской зрелищной культуры можно рассматривать примеры использования стилистики юродствования, возникающие, казалось бы, за пределами этого явления, причем — в *синхронном и диахронном* срезе. Сохранились многочисленные свидетельства того, что Иван IV не только благоволил к юродивым, но и использовал в своем поведении приемы, свойственные скоморошеству и юродству (что лишний раз подтверждает их родство). Можно полагать, что это объясняется не столько личностными психологическими качествами царя, сколько стремлением предстать в специфичном, обособленном, «театризованном» образе, позволяющем «ругаться миру», то есть, обличать все, что ему неуютно, но в превращенной, зрелищно экспрессивной и, что важно, остранинной с помощью художественно-эстетических приемов форме. Иной, парадоксально

«родственный» вариант представляют отношения к юродству Петра I. С одной стороны, оно при Петре подвергается преследованиям как пережиток «старопржежного» уклада. Юродивых предают суду, иногда подвергают пыткам, ссылают в специальные приюты. Но с другой — повышенная аффективность в действиях Петра находила выражение в шутовстве и юродствовании, в воспроизведении тех признаков, «которые <...> свойственны юродству. Подавляя институты юродства и скоморошества, Петр присваивает себе их функции» [12, с. 87], тем самым наследуя этим явлениям традиционной зрелищной культуры.

Отмеченные особенности русской зрелищной культуры сопровождали ее на всем пути исторического развития, представая в богатейшем разнообразии форм, трансформируясь, обретая новые звучания, но сохраняя инварианты зрелищных явлений, возникших в ходе складывания национальной культуры России. Речь не о том, что отмеченное в нашем тексте исчерпывает или хотя бы очерчивает все богатство русской зрелищно-эстетической сферы. Однако достаточно симптоматичными в этом контексте предстают и театрализованные формы поведения русского дворянства XVIII—XIX вв., и традиционный фольклорный театр того же времени, экспрессивные зрелищно-театрализованные формы художественного авангарда начала XX века, близкие юродствованию и скоморошеству практики футуристов и ОБЭРИУТов, получившие своеобразное продолжение в рок-поэзии, рэп-культуре и постмодернистских действенно-зрелищных текстах — перформансах, хэппенингах и т. д. Разумеется, все это требует особого специального рассмотрения, однако можно полагать, что обозначенные выше инвариантные черты русской зрелищной культуры присущи и этим явлениям.

Таким образом, обобщая вышесказанное, можно утверждать, что зрелищность выступает имманентным свойством русской культуры в силу особенностей ее исторического пути, а также интенсивного сопряжения сакрального — профанного, повседневного — событийного, умозрительного — предметно-образного начал в разнообразных экспрессивно-эстетических формах русской зрелищной культуры. Последняя предстает как целостная, внутренне связанная совокупность явлений, ядром которой является зрелище — предметно-образное воплощение значимых социокультурных интенций, представленное в

публичном культурном пространстве. Это совпадает с сущностными образно-эмоциональными основаниями русской культуры и служит действенным способом их представления.

### Литература и источники

1. Гессе, С. В. *Визуальные атрибуты русской культуры* / С. В. Гессе // *Россия и россияне: особенности цивилизации: материалы Междунар. науч. конф., посвященной 80-летию АЛТИ — АГТУ. — Архангельск: Арханг. гос. техн. ун-т, 2009. — С. 284—287.*
2. Дрёмова, Л. И. *Храмы и монастыри — источник изучения русской культуры* / Л. И. Дрёмова // *Сибирский педагогический журнал. — 2013. — № 1. — С. 125—131.*
3. Ковычева, Е. И. *Художественно-образные свойства народной игрушки* / Е. И. Ковычева // *Народная игрушка. — М.: Владос, 2010. С. 28—48.*
4. Котова, И. Н. *Кукла в русском крестьянском быту* / И. Н. Котова // *Русские обряды и традиции. Народная кукла. — СПб.: Паритет, 2008. — С. 182—222.*
5. Лидов, А. М. *Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования* / А. М. Лидов // *Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси* / ред.-сост. А. М. Лидов. — М.: Индрик, 2006. — С. 9—31.
6. Панченко, А. М. *Смех как зрелище* / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко // *Смех в Древней Руси. — Л.: Наука, 1984. — С. 72—153.*
7. Пахомова, А. В. *Карусельный «дед»* [Электронный ресурс] / А. В. Пахомова // ОРФЕЙ muzcentrum.ru. — URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/11/9548> (Дата обращения: 20.10.2017).
8. Пахомова, А. В. *Народная зрелищная культура: раёк, лубок и кукольный театр* [Электронный ресурс] / А. В. Пахомова // ОРФЕЙ muzcentrum.ru. — URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/11/9551> (Дата обращения: 20.10.2017).
9. Снесарь, В. И. *Социально-философский анализ зрительно-образного восприятия мира в русской культуре: автореф. дис. ...канд. филос. наук* [Электронный ресурс] / В. И. Снесарь. — URL: [http://dibase.ru/article/25042013\\_117013\\_snesar](http://dibase.ru/article/25042013_117013_snesar) (Дата обращения: 21.10.2017).
10. Успенский, Б. А. *Антиповедение в культуре древней Руси* / Б. А. Успенский // *Избранные труды. — Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. — М.: Гнозис, 1994. — С. 320—332.*
11. Фрэнсис, Е. П. *Скоморохи и церковь* / Е. П. Фрэнсис // *Скоморохи в памятниках письменности: сост. З. И. Власова, Е. П. Фрэнсис (Гладких). — СПб.: Нестор-История, 2007. — С. 463—477.*
12. Юрков, С. Е. *Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI — начало XX вв.)* / С. Е. Юрков. — СПб.: Летний сад, 2003. — 210 с.

**СОКОВИКОВ Сергей Степанович**, кандидат педагогических наук, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия). E-mail: sokovik49@mail.ru

*Поступила в редакцию 15 августа 2018 г.*

## RUSSIAN SPECTACULAR CULTURE: THE INTEGRITY OF THE DIVERSITY OF CULTURAL AND AESTHETIC MANIFESTATIONS

S. S. Sokovikov, sokovik49@mail.ru

Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russian Federation

Entertainment Russian culture is represented by its attribute property, defined as cultural and historical conditions of development and a high degree of expressiveness in the representation of artifacts is spectacular culture. Spectacular culture is considered as a field of cultural practices arising from the focused representation of cultural subjects shaped visual incarnations of important for them socio-cultural intentions in the public communication space. In spectacular images of Russian culture to overcome its inherent dichotomy and inconsistency, organically combines the sacred and the profane, event and everyday, abstract-spiritual and significantly-carnal aspects of cultural intentions. Spectacular phenomena of the Russian culture gomological associated, their internal mutual likeness forms the integrity of this culture. This does not negate diversity of spectacular phenomena that determined differences between the cultural actors and the transformations of spectacular forms in the course of their historical development, cultural reception, inversions, etc. The validity of theoretical propositions is confirmed by exemplification these aspects on the example of foolery, for God's sake as the representative phenomena of the Russian spectacular culture.

*Keywords: Russian spectacular culture, visually-spectacular image, cultural intention, homology, sacred and profane, anti-behavior, foolery for God's sake.*

### References

1. Gesse S. V. *Vizual'nye atributy russkoj kul'tury* [Visual attributes of Russian culture]. *Rossiya i rossiyane: osobennosti civilizacii: materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvyashchyonnoj 80-letiyu ALTI-AGTU* [Russia and the Russians: features of civilization: materials of the International scientific conference dedicated to the 80th anniversary of ALTI-AGTU]. Arkhangelsk, Arhang. Gos. Tehn. Univ. Publ., 2009. pp. 284-287.
2. Dryomova L. I. *Hramy i monastyri — istochnik izucheniya russkoj kul'tury* [Monasteries and Temples — a source of study of Russian culture]. *Sibirskij pedagogicheskij zhurnal*. 2013. № 1. pp. 125-131.
3. Kovycheva E. I. *Hudozhestvenno-obraznye svojstva narodnoj igrushki* [Artistic-figurative properties folk toy]. *Narodnaya igrushka* [Folk toys]. Moscow, The Humanities. ed. center VLADOS Publ., 2010. pp. 28-48.
4. Kotova I. N. *Kukla v russkom krest'yanskom bytu* [Doll in Russian peasant life]. *Russkie obryady i tradicii. Narodnaya kukla* [Russian rites and traditions. Folk doll]. St. Petersburg, Paritet Publ., 2008. pp. 182-222.
5. Lidov A. M. *Ierotopiya. Sozdanie sakral'nyh prostranstv kak vid tvorчества i predmet istoricheskogo issledovaniya* [Hierotopia. Creation of sacred spaces as a form of creativity and subject of historical research]. *Ierotopiya. Sozdanie sakral'nyh prostranstv v Vizantii i Drevnej Rusi / Red.-sost. A. M. Lidov* [Hierotopia. Creation of sacred spaces in Byzantium and Ancient Russia, Ed.-comp. A. Lidov]. Moscow, Indrik Publ., 2006. pp. 9-31.
6. Panchenko A. M. *Smekh kak zrelishche* [Laughter as spectacle]. *Smekh v Drevnej Rusi* [Laughter in Ancient Rus]. Leningrad, Nauka Publ., 1984. pp. 72-153.
7. Pakhomova A. V. *Karusel'nyj «ded»* [Carousel “grandfather”]. ORPHEUS muzcentrum.ru. [Electronic resource]. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/11/9548> (date accessed: 20.10.2017).
8. Pakhomova A. V. *Narodnaya zrelishchnaya kul'tura: rayok, lubok i kukol'nyj teatr* [People's spectacular culture: “the gods,” a splint and a puppet theater]. ORPHEUS muzcentrum.ru. [Electronic resource]. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/11/9551> (date accessed: 20.10.2017).
9. Snesar' V. I. *Social'no-filosofskij analiz zritel'no-obraznogo vospriyatiya mira v russkoj kul'ture* [Socio-philosophical analysis of the visual-figurative perception of the world in Russian culture]: *avtoref. diss. ...kand. filos. nauk: 09.00.11* [abstract. diss. kand. philosophy. Sciences: 09.00.11]. Saint-Petersburg, 2013. [Electronic resource]. URL: [http://dibase.ru/article/25042013\\_117013\\_snesar](http://dibase.ru/article/25042013_117013_snesar) (date accessed: 21.10.2017).
10. Uspenskij B. A. *Antipovedenie v kul'ture drevnej Rusi* [Anti-behavior in the old-Russian culture]. *Izbrannye trudy. T.1. Semiotika istorii. Semiotika kul'tury* [Selected works. Vol. 1. Semiotics of history. Semiotics of culture]. Moscow, Gnosis Publ., 1994. pp. 320-332.
11. Frehnsis E. P. *Skomorohi i cerkov'* [Buffoons and Church]. *Skomorohi v pamyatnikah pis'mennosti* [Buffoons in monuments of writing]. Comp. Z. I. Vlasova, E. P. Frehnsis (Gladkih). St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2007. P. 463-477.
12. Yurkov S. E. *Pod znakom groteska: antipovedenie v russkoj kul'ture (XIX — nachalo XX vv.)* [Under the sign of the grotesque: anti-behavior in Russian culture (XIX — beginning of XX centuries)]. St. Petersburg, Let. Sad Publ., 2003. 210 p.

Received August 15, 2018

### ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Сокоиков, С. С. Русская зрелищная культура: целостность в разнообразии художественно-эстетических проявлений / С. С. Сокоиков // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». — 2018. — Т. 18, № 4. — С. 52—57. DOI: 10.14529/ssh180407

### FOR CITATION

Sokovikov S. S. Russian spectacular culture: the integrity of the diversity of cultural and aesthetic manifestations. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*. 2018, vol. 18, no. 4, pp. 52—57. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh180407