

Спиридонова Анна Михайловна

ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СВЕТА В РУССКОМ ФУТУРИСТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Статья посвящена актуальному и малоизученному вопросу - анализу экспериментов со сценическим светом в русском футуристическом театре начала XX века. Рассматриваются различные подходы к освещению как в нереализованных проектах, сохранившихся в виде описаний, так и в состоявшихся спектаклях. На основе имеющихся источников проведена реконструкция световой партитуры спектакля "Хоромные действия" Союза молодежи, а также постановок первого футуристического театра - "Трагедия. Владимир Маяковский" и оперы "Победа над Солнцем".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/8/55.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 8(82) С. 191-195. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/8/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Список источников

1. **Базаров Б. В., Намнанов Д. Д.** Национальные формирования Красной армии в Бурятии в 1920-1930-х гг. Улан-Удэ: ВСГАКИ, 2000. 207 с.
2. **Банчиков Г., Беч А.** О легендарном Буркавдивизионе // Байкал. 1995. Вып. 4. С. 100-130.
3. **Благодарность политическому и командному составу Буркавшколы** // Бурят-Монгольская правда. 1925. 15 ноября.
4. **Боевой путь Буркавдивизиона** // Бурят-Монгольская правда. 1930. 21 ноября.
5. **Бурятская краснознаменная. Исторические очерки. Воспоминания.** Улан-Удэ: Бур. кн. изд-во, 1968. 138 с.
6. **Воропаев М.** Этапы национального военного строительства // Бурят-Монгольская правда. 1930. 25 января.
7. **Государственный архив Республики Бурятия (ГАРБ).** Ф. 248. Оп. 1.
8. **Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ).** Ф. Р-5407. Оп. 1.
9. **Иди в школу красных командиров** // Бурят-Монгольская правда. 1924. 12 сентября.
10. **Кадыров Б. Г., Королев В. В.** Подготовка командно-политического состава Красной Армии в системе национального военного образования в 20-30 гг. XX в. // Казанский педагогический журнал. 2016. № 6. С. 146-151.
11. **Крушельский А. В., Молодцыгин М. А.** Становление РККА как армии дружбы и братства народов // Боевое содружество советских республик. М., 1982. С. 23-25.
12. **Орденосцы Бурят-Монголии** / отв. ред. Я. Оршанский. Улан-Удэ, 1936. 184 с.
13. **Подустов Ф. Н.** Национальные воинские формирования Красной Армии в Сибири и на Дальнем Востоке (1919-1938 гг.) // Вестник Томского государственного университета. 2005. № 288. С. 165-169.
14. **Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ).** Ф. Р-372. Оп. 1.
15. **Российский государственный военный архив (РГВА).** Ф. 25893. Оп. 1.

**THE FIRST NATIONAL MILITARY PERSONNEL TRAINING
AT THE BURYAT-MONGOLIAN CAVALRY SCHOOL**

Soboleva Anastasiya Nikolaevna, Ph. D. in History
*Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences in Ulan-Ude
soboleva03_88@mail.ru*

After the victory of the Bolsheviks in the Civil War, they committed to creation of national military formations. Construction of a new army required immediately the training of a significant number of personnel proficient in national languages. In this connection, on the basis of newspaper publications, archival data and personal memories the author studies history of creation and peculiarities of manning and development of the Buryat-Mongolian Cavalry School for training of junior commanders.

Key words and phrases: national military construction; national policy; korenizatsiya (indigenization); training of national personnel; Buryat-Mongolian Cavalry School; The Buryat-Mongolian ASSR.

УДК 792.09

Искусствоведение

Статья посвящена актуальному и малоизученному вопросу – анализу экспериментов со сценическим светом в русском футуристическом театре начала XX века. Рассматриваются различные подходы к освещению как в нереализованных проектах, сохранившихся в виде описаний, так и в состоявшихся спектаклях. На основе имеющихся источников проведена реконструкция световой партитуры спектакля «Хоромные действия» Союза молодежи, а также постановок первого футуристического театра – «Трагедия. Владимир Маяковский» и оперы «Победа над Солнцем».

Ключевые слова и фразы: авангардный театр; сценическое освещение; сценография; русский футуризм; кубофутуризм.

Спиридонова Анна Михайловна

*Санкт-Петербургский национальный исследовательский университет
информационных технологий, механики и оптики (Университет ИТМО)
spiranna@list.ru*

**ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СВЕТА
В РУССКОМ ФУТУРИСТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ**

В период взлета художественной и театральной активности на рубеже XIX-XX вв. сценическое освещение переживало новый поворот в своем развитии из-за внедрения электрических световых приборов, а также из-за усиления роли художественного поиска и новации в культуре. Такие направления и течения, как натурализм, импрессионизм, символизм, выдвигали свои специфические подходы к освещению, исходя из их художественной концепции. При всех стилевых различиях важно то, что на рубеже веков свет был осознан как важнейший инструмент в ансамблевом искусстве сценографии. По словам Д. Г. Исмагилова, в начале XX века

«свет, до этого лишь обозначавший, имитировавший и характеризовавший явления, становился почти самостоятельной частью оформления сцены» [2, с. 58]. Такие театральные деятели, как Г. Крэг, А. Аппиа, а также К. Гагеман, Г. Фукс, А. А. Зальцман и др., подняли проблему сценического освещения на новый уровень, переосмыслили ее с позиций своего времени. Свой вклад в историю театрального света внес авангард, а в особенности футуризм. Начавшийся в Италии в 1909 году, а затем стремительно распространившийся по европейским странам, в 1910 футуризм достиг России. Ставший синонимом всего авангардного нового, футуризм объединил многие силы русского искусства, стремившиеся к обновлению литературы, живописи, графики, музыки и театра. Русский футуризм стал полистилистическим явлением в изобразительном искусстве, явившись подготовительным этапом в становлении русского авангарда [8, с. 7], что поспособствовало и развитию сложного отношения к свету.

В художественной культуре русского футуризма сложилось своеобразное представление о свете, затронувшее два уровня осмысления этого феномена. На уровне личности свет анализировался в ракурсе исследования новых психокогнитивных возможностей человека. На глобальном, бытийном уровне футуристы исследовали как прошлое, так и будущее. В ракурсе древней истории свет понимался как чистый, доисторический, доцивилизационный, и напротив, в ракурсе обращения к будущему и новым технологиям свет осознавался как современный, несущий и созидающий новый мир. Все эти линии получили образно-символическое воплощение в театральных постановках и проектах русских футуристов.

Одна из первых театральных постановок русских футуристов была осуществлена членами «Союза молодежи» в январе 1911 г. Режиссер М. М. Бонч-Томашевский вместе с художниками Е. Я. Сагайдачным и Г. Е. Верховским организовали балаганное представление «Хоромные действия», частью которого стала постановка старинного народного спектакля «Царь Максемьян и его непокорный сын Адольфа». Отсутствие сцены, размещение помоста с героями в центре, украшение всего зала веселыми лубочными декорациями превращали спектакль в стихийное действие, соединяющее актеров и зрителей. Народная эстетика была использована и в светопартитуре спектакля. Трон царя был выделен факелами с живым огнем, что создавало устрашающий образ и напоминало языческие капища. Царь Максемьян, дерзнувший отказаться от веры и жениться на Винере, решил арестовать и казнить сына Адольфа, нежелающего переходить в язычество. Но Смерть настигла самого Максемьяна и его подданных, а весь зал в этот момент погружался во мрак. Рассвет возвращал мир, а с ним надежду на новый порядок и гармонию. Глашатаем возобновленного мира был петух, занимавший трон и приветствовавший зарю. Образно-символически утренний свет предстает чистым, дарующим мир, справедливость, забирающим все невзгоды. В противопоставлении тьмы и света мы находим народное фольклорное представление о природных силах, олицетворявших добро и зло, а в самой постановке мы видим стремление выявить художественное мировосприятие, присущее людям древней доцивилизационной культуры.

В 1913 году параллельно разрабатывались два проекта футуристического театра: в Москве Михаил Ларионов выступил с идеями постановок, а в Санкт-Петербурге Михаил Матюшин, Алексей Крученых и Казимир Малевич выпустили манифест и приступили к реализации спектаклей.

Михаил Ларионов заявил в печати о планируемом открытии футуристического театра. Русская пресса активно публиковала разрозненные проекты спектаклей. Данные статьи не были манифестом, но являлись манифестацией новых идей, касающихся постановки пьес неизвестного поэта Лотова (в некоторых статьях его называют Большаков): трагедии «Ва-да-ру», комедий «Футу» и «Пыль улиц». Ларионов предполагал, что в его театре «решительно все будет устроено на футуристических принципах» [3, с. 12].

В проектах Ларионов переосмысливал живописные принципы кубофутуризма и переносил их в театральное пространство. Екатерина Бобринская, анализируя особенности русского живописного футуризма, отметила, что он «представлен преимущественно кубофутуризмом, соединившим во многом противоположно ориентированные концепции: аналитический “канон сдвинутой конструкции” кубистов и пространственно-временной динамизм футуристов» [1, с. 161]. Исходя из вышесказанного, Михаил Ларионов придерживался следующих принципов кубофутуристической композиции: сдвиг, динамизм, совмещение нескольких планов и соединение разных ракурсов.

Ракурс видения театрального действия Ларионов предложил изменить при помощи необычного размещения зрителей (на возвышении в центре зала или в сетке под потолком). Другой новаторский прием, высказанный художником, – это подвижная сцена, постоянно перемещающаяся в разных направлениях по залу. Также Ларионов предполагал передвигать декорации и перемещать их вслед за актером. Он размышлял и об организации параллельной игры сразу на трех сценах, при этом предполагалось, что прозрачные декорации дадут возможность видеть действие одновременно на всех планах.

В своих проектах Ларионов уделял большое внимание освещению, при этом он рассматривал различные световые эффекты, в рамках которых планировал использовать и возможности кинематографа: «Или сзади прозрачной ткани будет помещаться источник света, или же на нагую фигуру будет набрасываться световой костюм посредством кинематографа» [3, с. 13]. Также он предлагал проецировать изображение с целью получения «футуристических физиономий» актеров: «лицо каждого из них будет служить экраном, на который будут наводиться объективы нескольких проекционных аппаратов» [Там же, с. 14].

В концепции освещения Ларионова можно выявить следование таким принципам живописной концепции кубофутуристов, как симультанность, просвечивание одного элемента сквозь другой. Слова, лица, актеры, сцены перекрещиваются, расслаиваются, становятся многоплановыми и многоаспектными, превращаясь в сложное футуристическое пространство. Это мир в становлении, где единство проявляется в ракурсах,

а фрагментированные участки целого наслаиваются, перекрываются и перемещаются. Свет, с одной стороны, обрамляет эти фрагменты в единое целое, подобно музыке, с другой – световые проекции привносят некую нереальность, еще более усложняя это пространство и расслаивая его.

На практике высказанные идеи остались нереализованными проектами. Вся театральная футуристическая деятельность Ларионова ограничилась лишь читкой пьесы «Пляска улиц» 6 октября 1913 года на выставке Натальи Гончаровой в «Художественном салоне». Согласно отзыву журналиста, у пьесы не было четкого сюжета: «она нечто неопределенное, расплывчатое, изображающее ночную жизнь города» [11, с. 5]. Герой – «некий молодой человек в одно и то же время фигурирует в нескольких изображениях» [Там же]. Декорация объединяет сразу три сцены, ресторан, квартиру и улицу, «в один и тот же момент герой – три его изображения – действует сразу во всех местах» [Там же].

В отличие от Михаила Ларионова, создавшего в Москве лишь проект футуристических постановок, в Санкт-Петербурге сначала издали манифест, в котором высказали стремление к коренной ломке русского театра, а потом приступили к работе над постановкой футуристических спектаклей: драматической пьесы и оперы.

Первой премьерой, которую увидели зрители 2 декабря 1913 года, была «Трагедия. Владимир Маяковский», поставленная самим автором в оформлении художников Павла Филонова и Иосифа Школьника. Трагедия рассказывала о судьбе современного поэта в новой цивилизации: готовый принять все людские горести, в финале он покидает город с чемоданом, полным слез. По мысли В. Ф. Маркова, Маяковский развил различные футуристические темы: урбанизм, примитивизм, истерическое отчаяние, душа нового человека [5, с. 124].

Александр Авельевич Мгебров в воспоминаниях описывал впечатление от спектакля, где упомянул и освещение: «Погас свет, и вот поднялся занавес. Началось представление. Полумистический свет слабо освещает затянутую сукном или коленкором сцену и высокий задник из черного картона, который, в сущности, один и составляет всю декорацию» [7, с. 276]. Далее, согласно отзыву критика П. Ярцева, на полутемной сцене появился факельщик, одетый в белый костюм, он медленно двигался по сцене, «освещая фонарем и будто рассматривая» живописный задник [14, с. 5]. После в полумрак стали выходить «человек без уха», «человек без головы», «фигура старика с черными сухими кошками»: гипертрофированные образы Маяковского были представлены художниками в виде плоскостных костюмов, состоящих из ткани, натянутой на криволинейные рамы, которые выносили актеры. Перед появлением поэта сцену осветили. Более лирический характер второго акта отразился в освещении и живописном оформлении. Декоративное панно, выполненное в розоватых тонах, было поддержано и освещением: по словам П. Ярцева, «акт под названием “Городскучно” окрашивался розовым светом от рампы софитов и исполнен футуристической меланхолии» [Там же].

Анализируя сценографию, П. Ярцев заключил, что в этом спектакле не было «никаких небывалых вещей в том, что называется постановкою», «а были вещи, которые на сцене “условного театра” много раз перевидала публика» [Там же]. Е. И. Струтинская полагает, что в плане образном и декорационном это постановка экспрессионистическая [12, с. 45], но в отношении света мы не находим этому подтверждения. В спектакле нет выразительной игры света и тени, столь характерной для театра экспрессионизма. Некоторые отголоски экспрессионизма в образно-символическом использовании света можно отметить в акцентировании внимания на актере, его душевном состоянии, а также в создании гнетущего настроения вначале от появления странных образов. В целом световая партитура была спокойной и приглушенной. Освещение в спектакле, согласно М. Г. Эткинду, было «простейшее – лампа и софиты» [13, с. 252].

Следует отметить и оригинальный момент, а именно использование специфических плоскостных каркасных панно, обтянутых тканью. Герои их выносили на сцену, выглядывая и просовывая руки через отверстия. В результате от передвигающихся плоскостей создавалось ощущение подвижной сцены. Они пересекались, закрывали друг друга, по-разному преломляли свет. Все это должно было создать ощущение вибрации на сцене и особого движения света.

Футурист Бенедикт Лившиц назвал спектакль «встречей лирического поэта с собственными образами, воплотившимися в осязаемые предметы» [4, с. 448]. Лившиц считал, что «Маяковский дробился, плодился и множился в демиургическом исступлении» [Там же, с. 446]. Поэтому и освещение концентрировало зрителя именно на внутреннем мире поэта. Перед залом разворачивался не реальный город, а образ города, искаженный художественным сознанием поэта. Искривленные, гипертрофированные персонажи, плоскостные, нематериальные – словно проекции на экран, транслируемые художником, – странно отражали свет, неожиданным образом искажая его на сцене.

На следующий вечер после «Трагедии. Владимир Маяковский» – 3 декабря 1913 г. зрителей ожидала премьера оперы «Победа над Солнцем». Постановкой занимались Михаил Матюшин и Алексей Крученых, сценическим оформлением – Казимир Малевич.

Футуристическая опера «Победа над Солнцем» – фундаментальное произведение для философии русского футуризма и для осознания нового отношения к свету. В произведении объединились многие художественные линии, разрабатываемые футуристами в начале XX века. Проблематика оперы основывалась на онтологическом понимании света как важнейшей категории, лежащей в основе бытия. Это произведение выражало противостояние всем формам привычного мироустройства, которому футуристы объявляли войну. Опера провозглашает победу над природой и создание нового мира, нового универсума и, соответственно, нового человека.

Проблема низвержения солнца является многосложной и многоуровневой в художественной культуре футуризма. Здесь прочитывается обращение к разным течениям культуры начала XX века. Солнце – один из принципиальных образов классической культуры. По словам М. Матюшина, в опере футуристы «указывали на выдохшийся эстетизм искусства» [6, с. 163], и символически она понималась как «победа над старым

романтизмом, над привычным понятием о солнце как “красоте”) [Там же, с. 165]. Солнце – это и важный символистский образ (К. Бальмонт «Будем как Солнце», 1902), и его ниспровержение означало победу над классикой и символизмом одновременно. Родственная связь также прослеживается и с итальянским футуристическим манифестом 1911 г. «Убьем лунный свет» [9, с. 130]. Таким образом, Матюшин, Крученых и Малевич присоединяются к итальянским футуристам в их противостоянии естественным источникам света и в прославлении новых технологий.

Проблема света в опере «Победа над Солнцем» реализуется на уровне текста, а также на уровне сценического воплощения спектакля. Первое действие было посвящено победе над небесным светилом, а второе демонстрировало результат этой космической драмы: авторы показали на сцене перевернутый мир, в котором вместе с Солнцем были повержены и другие физические основы миропорядка, как-то: сила тяжести, понятия верха, низа и другие. Стремление разрушить и перестроить мир, перекроить его по лучшим меркам, призвав на помощь новые технологии, совпало с исследованием футуристами эстетических возможностей новых технических устройств, которые они вовлекали в область искусства.

Сцена театра «Луна-парк», где проводились спектакли в 1913 году, была оснащена передовым осветительным оборудованием, и в организации освещения Малевич использовал электрические дуговые приборы, которые усиливали контрастность черного и белого, делая белый цвет ослепительно ярким.

Футурист и очевидец события Бенедикт Лившиц оставил описание увиденного действия, акцентируя внимание именно на работе со светом как сильнейшей стороне оперы. По словам Лившица, световая партитура спектакля выделялась на фоне всей театральной практики того времени: «С “феерическими эффектами”, практиковавшимися на тогдашних сценах, это было никак не сравнимо» [4, с. 449]. Поэт настаивал на том, что «новизна и своеобразие приема Малевича заключались, прежде всего, в использовании света как начала, творящего форму, узаконяющего бытие вещи в пространстве» [Там же]. Этот искусственный свет мощных современных прожекторов творил и созидал формы и тела: «Из первозданной ночи щупальцы прожекторов выхватывали по частям то один, то другой предмет и, насыщая его цветом, сообщали ему жизнь» [Там же].

По мнению исследователя Е. И. Стругинской, яркий образ, созданный Лившицем, – впечатление от не вполне слаженной работы с прожекторами, ведь эта деятельность является очень трудоемким делом, требующим серьезной репетиционной подготовки, которой у создателей не было, так как они располагали всего двумя репетициями, да и опытом не обладали [12, с. 55]. Тем не менее Лившиц говорит о продуманном образе, созданном на сцене осветителями, о «внутренней закономерности художественного произведения» [4, с. 450]. Возможно, именно благодаря непрофессионализму удалось перенести на сцену те живописные приемы, которые практиковались в это время кубофутуристами.

В живописи К. Малевича тех лет свет выступает именно формообразующим прожектором, который высвечивает, выделяет и собирает воедино расчлененные объемы тел и объектов. Важную роль в световой партитуре спектакля играли и геометрические костюмы, ковывающие и изменяющие движения актеров и превращающие людей в подобные машин. Они не имели однородной окраски, цветными плоскостями они делились на еще более криволинейные формы. Свет падал на эти объемы, очерчивая и выделяя на темном фоне, разрезая и видоизменяя. Лившиц писал: «Самые эти фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве. Единственной реальностью была абстрактная форма, поглощавшая в себе без остатка всю люциферическую суету мира» [Там же].

Описание Лившица не менее важно для понимания всей световой культуры футуристов, ведь он является важным представителем русского футуризма. Лившиц наделил увиденное им действие мифопоэтическим содержанием. Мрак сцены ему представился первозданной ночью, а прожекторам он дал демиургическую способность. Вспомним, что в христианской традиции свет был создан в первый день сотворения мира. По мнению Лившица, на сцене создавалось новое солнце и новое бытие.

Очень яркую и важную деталь в освещении спектакля отметили журналисты в газетах начала века. При словах одного из героев, говорящего в трубку телефона: «Что? Скрылось солнце? Украли? Бесподобно!», на сцену вынесли «электрический рефлектор и направили его прямо на публику», что возмутило зрителей [10, с. 4]. Новое солнце было создано, и оно было рукотворным, техническим, электрическим. Из всех носителей света футуристы выбирали именно технический, электрический, что стало символом нового мира.

Свет в культуре футуристов проявился как важнейшая архетипическая категория в мифопоэтическом сознании, как олицетворение внутреннего мира человека, как онтологическая философская категория, как носитель прогресса и научных достижений в современном мире. В театре как модели мира и вселенной все эти линии были разработаны и представлены в виде различных подходов к образно-символическому использованию сценического света. В постановке «Царь Максешьян и его непокорный сын Адольфа» футуристы обратились к архетипическому пониманию света как носителя гармонии, порядка, нравственной правды. В проекте М. Ларионова свет проявился в его связи с новейшими достижениями техники, что отразилось в сложносочиненной световой партитуре. «Трагедия. Владимир Маяковский» продемонстрировала световую систему, настраивающую на созерцание, рефлексию и концентрирование внимания зрителя на главном герое. Опера «Победа над Солнцем» использовала динамичный свет, творящий и видоизменяющий форму, выразила сложнейшую роль света в становлении нового бытия: уничтожение света природного натурального и провозглашение победы искусственного света. В техническом плане в футуристическом театре шло освоение новых возможностей электрического освещения – в режиме экспериментов они выявляли при помощи света новое мировоззрение.

Список источников

1. **Бобринская Е. А.** Футуризм. М.: Галарт, 2000. 192 с.
2. **Исмагилов Д. Г., Древалева Е. П.** Театральное освещение. М.: ДОКА Медиа, 2005. 360 с.
3. **Крусанов А. В.** Русский авангард: 1907-1932 (исторический обзор): в 3-х т. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 2. 1102 с.
4. **Лившиц Б. К.** Полутораглазый стрелец: стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Советский писатель, 1989. 707 с.
5. **Марков В. Ф.** История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2000. 439 с.
6. **Матюшин М.** Русские кубофутуристы // Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: в 2-х т. М., 1997. Т. 1. С. 149-171.
7. **Мгебров А. А.** Жизнь в театре: в 2-х т. / под ред. Е. М. Кузнецова. М. – Л.: Academia, 1932. Т. 2. 510 с.
8. **Петрова Е.** Футуризм в русском изобразительном искусстве // Русский футуризм и Давид Бурлюк, «отец русского футуризма»: каталог выставки / авт.-сост.: Е. Баснер и др. СПб.: Palace Editions, 2000. С. 5-16.
9. **Поляков В. В.** «Победа над Солнцем» // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура: в 3-х т. М., 2014. Т. 3. Кн. 2. Н-Я. С. 130-132.
10. **Росовский Н.** Спектакль душевнобольных // Петербургский листок. СПб., 1913. 3 декабря.
11. **Столичная молва.** 1913. № 331. 7 октября.
12. **Струтинская Е. И.** Искания художников театра: Петербург – Петроград – Ленинград: 1910-1920-е годы. М., 1998. 247 с.
13. **Эткинд М. Г.** «Союз молодежи» и его сценографические эксперименты // Советские художники театра и кино – 79. М., 1981. С. 245-260.
14. **Ярцев П.** Театр футуристов // Речь. СПб., 1913. 7 декабря.

FIGURATIVE-SYMBOLIC USE OF LIGHT IN THE RUSSIAN FUTURISTIC THEATER**Spiridonova Anna Mikhailovna***Saint Petersburg National Research University of Information Technologies, Mechanics and Optics
spiranna@list.ru*

The article is devoted to a topical and little studied issue – the analysis of experiments with stage light at the Russian futuristic theater of the beginning of the XX century. Various approaches to lighting both in projects, which were not staged and are preserved in the form of descriptions, and performances that took place are considered. On the basis of available sources, the lighting plots of the performance “The Mansion Actions” of the Union of the Youth, as well as the productions of the first futuristic theater – “Tragedy. Vladimir Mayakovsky” and the opera “Victory over the Sun” – are reconstructed.

Key words and phrases: avant-garde theater; stage lighting; scenography; Russian futurism; cubo-futurism.

УДК 130.3

Философские науки

В статье рассматриваются различные подходы к пониманию права в российской философской и научной традициях (прежде всего конца XIX – XX в.), исследуется роль правовых представлений в интерпретации и конструировании значений явлений социальной реальности. Особое внимание уделено вопросу о том, как различное понимание права влияет на содержание и смысл процесса модернизации, его целей и задач. В качестве предмета исследования взяты правовые воззрения представителей традиционалистского направления русской общественной мысли – славянофилов, консерваторов, народников; естественно-правовые концепции русской философии права; правовые идеи Б. Н. Чичерина.

Ключевые слова и фразы: право; социальная реальность; конструирование; философия права; модернизация; правовая идеология.

Сычёва Татьяна Михайловна, к. филос. н., доцент*Брянский государственный инженерно-технологический университет
suchetatjana@rambler.ru***ИДЕЯ «ПРАВА» И ЗАДАЧА МОДЕРНИЗАЦИИ РОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА**

Модернизация как цель и вектор развития современного российского общества является предметом обсуждения не только в научной и социально-философской литературе, но и в политической публицистике. Сегодня большинство исследователей сходится во мнении, что процесс модернизации не сводится только к социально-экономическим преобразованиям. Успешность модернизации реализуется только тогда, когда в неё включаются ценностно-мотивационные, идеологические факторы, ментальные установки людей, вовлеченных в этот грандиозный проект. Ситуация, при которой базовые ценности, прежде всего духовные, культурные традиции не работают на цели развития, ведет к такому явлению, как «срыв модернизации», чреватый серьезными катаклизмами и социальными катастрофами. Практически все современные теории развития рассматривают модернизацию прежде всего как социокультурный проект, в котором духовно-идеологическая составляющая играет решающую роль.