

anism and the avant-garde in anticipation of the beyond], Moskva: Progress-Tradiciya, 336 p.

Turchin, V. (2003) *Obraz dvadcatogo vproshlom i nastoyashem* [The image of the twentieth in the past and present], Moskva: Progress-Tradiciya, 648 p.

*Стаття надійшла до редакції 1.05.2019*

*Стаття прийнята 19.05.2019*

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188632](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188632)

**УДК 130:2**

**Ніна Ковальова, Віктор Левченко**

### **ФЕСТИВАЛІ У ПРОСТОРИ МІСТА**

*Статтю присвячено розгляду феномену музичного фестивалю як чинника культури міста. Спираючись на теорію моделей міста Ю. М. Лотмана, розглянуто генезу та особливості розвитку фестивального руху та його кореляцію з просторовою структурою міста. За допомогою концепції художнього виробництва П. Бурдьє, автори аналізують особливості функціонування музичного фестивалю «Odessa classics» та його роль і місце у формуванні символічного поля культури міста.*

**Ключові слова:** *концентрична та екстатична структура міста, художнє виробництво, музичний фестиваль, «Odessa classics».*

Цивілізація є особливим типом культури, нерозривно пов'язаним з виникненням і існуванням специфічного феномена – міста (civitas) як певної форми організації життєдіяльності. За часів античності необхідним атрибутом міського простору був театр. По-перше, театр в античному місті, як грецькому, так і римському, завжди займав особливе топографічне місце, задаючи орієнтацію міського простору. В Афінах, наприклад, театр Діоніса був частиною Акрополя, тобто міського сакрального і політичного центру. У римському ж місті театр поряд з форумом і ареною був точкою, що задавала основну вісь топіки Риму і відтворювалася в будь-якому давньоримському місті. По-друге, сам театр зобов'язаний своєму виникненню релігійним практикам, локалізованим навколо міських храмів, наприклад, вище згаданий театр Діоніса був побудований як частина єдиного архітектурного комплексу з двома храмами, присвяченими тому ж самому богу. При цьому самі театральні змагання трагічних поетів були частиною релігійних і містеріальних практик. По-третє, античний театр виступав як важливий елемент пайдеї, що конструював і підтримував визначеність жителя міста (поліса) як громадянина. Не випадково, відвідування театру входило в обов'язки будь-якої вільної «полісної тварини». Театр був місцем вироблення полісної свідомості, місцем саморефлексії, самодемонстрації та самоагітації поліса [Мисюн 2005]. І по-четверте, театр був місцем вироблення панеллінської ідентичності: проблематика античної драми мала універсальний характер: «мова міфу і архетипів, спосіб психологічної та лінгвістичної організації героїв ... були зрозумілі всім еллінам, знаходилися в загальному семіотичному просторі» [Мисюн 2005: 117].

Таким чином, театр і місто в античності виявляються невіддільними один від одного ні в сакральному, ні в політичному, ні в ідеологічному, ні в

міфологічному аспектах.

Така невіддільність міського середовища від естетичної події простежується і в наступних історичних періодах. Середньовічне і ренесансне місто невід'ємні від карнавалів, які можна розглядати як своєрідну подобу сучасного фестивалю, як протофестиваль. Карнавал формується і відбувається саме як міський феномен, що подібно театру античності був пов'язаний з сакральним, політичним і міфологічним аспектами міського життя. У тогочасному ж сільському світі ми не зустрічаємо аналогічних феноменів. Для карнавального типу мислення характерним було розведення соціальних просторів, вибудовування бінарних опозицій, перевертання нормативного для міської культури порядку речей і відносин (див.: [Бахтін 1990]).

Починаючи з ХХ ст. традиційна модель культурних патернів міського життя зазнає значної трансформації.

Вибудовується відмова від строгості демаркаційних ліній між соціальним і естетичним полями. П. Бурдьє в роботі «Розрізнення: соціальна критика судження» (назва якої, зауважимо, недвозначно відсилає до кантовської «Критиці здатності судження») досліджує залежність художніх переваг від соціального походження і економічних ресурсів, тобто занурює естетичну проблематику в соціальний контекст [Bourdieu 2003]. В простір фестивалю включаються не тільки сам зміст художніх творів, а й ті соціальні умови, в першу чергу міське середовище, яке суттєво впливає на форму і зміст фестивальних подій. Згідно з концепцією Бурдьє естетичні преференції і виступають тим маркером, який дозволяє проводити розмежування соціальних груп і характерних для них життєвих стилів. Досліджуючи фактори створення мистецьких подій, Бурдьє вказує, що вирішальну роль в цьому процесі грає не стільки авторська активність, скільки результат дій ансамблю акторів художнього поля. Тобто художнє виробництво включає в себе не тільки створення артефакту, а й цілу систему коментарів, що маркують подію як цінну і актуальну для глядачів. «Виробником цінності книги або картини є не автор, а поле виробництва, яке в якості універсуму віри, виробляє цінність твору мистецтва як фетиша, продукуючи віру в творчу силу автора. Твір мистецтва існує як символічний об'єкт, який представляє цінність лише тоді, коли він є розпізнаним і визнаним, тобто соціально інституційованим як твір мистецтва читачами або глядачами, що володіють диспозицією і естетичної компетентністю необхідною для того, щоб розпізнати і визнати його в цій якості» [Bourdieu 1991].

Таким чином, сучасний естетичний дискурс акцентує увагу не на аналізі артефактів, а на їх функціонуванні в рамках соціальних інституцій («ансамблях агентів інститутів», по Бурдьє). Відзначимо, що якщо

модерністська естетика була акцентуєвана на ідеї соціальної ангажованості мистецтва і ролі автора як єдиного творця сенсу і цінності мистецького твору, то в постструктуралістском естетичному дискурсі соціальна ангажованість мистецтва розглядається як похідна функціонування художнього поля. У мистецьких творах, згідно Бурдьє, задіяний цілий ряд агентів. Поряд з власне самими художниками Бурдьє як акторів виділяє істориків і критиків мистецтва, колекціонерів і музейних кураторів, власників галерей і арт-дилерів, видавців і арт-менеджерів. Все перелічені типи акторів є провідними суб'єктами і фабрикантами фестивальних подій. Значущою для функціонування фестивального поля є роль різних соціальних інституцій, покликаних канонізувати і регламентувати цінність фестивалю як культурної події, формувати і легітимізувати аксиологічний простір культурного споживання. Функції таких інституцій можуть виконувати як державні (міністерства, департаменти, комітети), так і громадські (академії, журі творчих конкурсів, організаційні та програмні комітети фестивалів) структури. Вони впливають на художній ринок і економічними заохоченнями і різними видами соціальної мотивації. До акторів, що формують художнє поле, Бурдьє відносить також тих, хто зайнятий у «виробництві виробників» (академії, художні школи і т. п.) і тих, хто задіяний у «виробництві споживачів» (вчителі та батьки). «Виробництво виробників» Бурдьє називає субполем обмеженого, тобто елітарного виробництва, а «виробництво споживачів» субполем широкого, тобто масового виробництва. Таким чином, в сучасній естетиці стверджується, що подія мистецтва, в тому числі фестиваль, не може існувати без відповідного дискурсу. «Якщо немає експерта, який вам каже, що це витвір мистецтва, тому що він вписується так чи інакше в якусь традицію, то ми не знаємо: пісуар Дюшана це витвір мистецтва чи ні» [Ямпільський 2015].

У сучасному мистецькому полі дивовижні трансформації відбуваються як з адресатом художніх практик, так і з самими принципами художньої діяльності і комунікації. Навіть в модерної, вже не кажучи про традиційну, моделі спілкування комунікація між автором і адресатом була вибудована вертикально: значимість твору превалювала над можливостями глядацьких інтерпретацій та співучасті. Точніше, глядацьке співучасть передбачалася як необхідна і така, що мала виступати як катарсис, тобто передбачалася заданою і запрограмованою самим твором. Причому, як само собою зрозуміле, вважали, що адресатом, здатним до розуміння сенсу твору і досягненню катарсического стану, є обрана меншість. Втім, і для недосвідченого глядача / слухача в такій моделі комунікації знаходилося місце. На сцені на початку концерту з'являлася, немов «бог з машини» античного театру, ведуча (так званий «музикознавець»). З висоти свого становища

вона мала розтлумачити наївній публіці зміст і сенс того, що їм належало почути; тобто, як заповідав Кант, спрямовувала глядача «на освічену точку зору». На протигагу цьому, естетична чутливість постмодерну звернена і до іншого типу глядача, точніше, звернена до різних типів глядачів, і до іншого типу комунікації – горизонтальної, яка передбачає як участь глядача в якості співавтора художнього твору, так і залучення глядачів у виконання творчого акту. Така модель комунікації стає поширеною практикою не тільки для провідних фестивалів, а й перетворюється на загальну норму. З нашого досвіду відвідування західноєвропейських фестивальних заходів, театрів, концертів, можна відзначити, цікаву практику художніх комунікацій. Як правило, сучасний музичні події не починаються з вішалки, а починаються поруч з нею, в просторі фойє. Приблизно за годину до початку вистави / концерту там збираються не тільки глядачі, але і критики, виконавці, журналісти. Їх незарегульоване спілкування часто-густо супроводжується музичними фразами, короткими фрагментами стилістично близькими до очікуваної вмстави (їх виконують музиканти, що знаходяться в цьому ж фойє, тобто на невідокремленому від глядачів просторі). Закільцьовується театральне дійство знову ж таки не оплесками глядачів (які безумовно присутні), а постфінальним спілкуванням: актори і глядачі в діалозі діляться свіжими враженнями і висловлюють для себе смисли події, що сталася, задають один одному питання. Після цього спілкування триває в рамках традиційного «сиру» (фото- і автографесії). І хоч зовні це схоже на відомі комічні битви прихильниць великих акторів і музикантів (згадаємо, наприклад, «дуелі лемешіток і козлетянок» з радянського минулого), така комунікація є побудованою на інших підставах. Якщо шанувальниці оперних кумирів першої половини ХХ століття боролися за своєрідне «сходження благодаті» від своїх сакралізованих героїв, то в актуальних театральних комунікаціях значущою стає саме можливість подовження життя концерту / фестивалю як Події, можливість розгортання полілогу щодо нього. Паралельно спонтанно виникає і естетичний дискурс, що формується на перетині аналізу критиків, глядацьких реакцій, виконавської аури. З цього і викреслюються іскри комунікації, формується те, що Бурдьє називає *champs*. На нашу думку, саме такі способи комунікації мають виступати орієнтиром для фестивальних практик нашого міста. Так спрямованість фестивалю «Odessa classics» на актуальний європейський досвід і реалізує таку інтенцію. Недарма, девізом Odessa classics є «Європейський фестиваль європейському місту».

Трансформації художнього поля яскраво проявляються і в зміні топіки концертно-театральних просторів. У новій будівлі Паризької філармонії в La Cite de la Musique в парку Ла-Вілетт, наприклад, передбачено зміни

положення лож, розташування глядацьких рядів відносно один одного і сцени, зміна акустичних можливостей залу в залежності від жанрових особливостей вистави або концерту. Таким чином, просторове положення глядача є складовою частиною дійства, що створює ігровий театральний простір.

Семіотично фестивальні простори корелюють з хронотопічними характеристиками міста.

Відома класифікація Ю. М. Лотмана виокремлює два типи семіотичного міського простору: концентричний та ексцентричний. Для концентричної моделі міста характерними є опора на традицію, фактори генези та історичного розвитку. «Концентричне положення міста в семіотичному просторі, як правило, пов'язане з образом міста на горі» [Лотман 1996: 276]. Такий простір вибудовується зазвичай по вертикалі: сакральний верх – профаний низ. На протигагу йому ексцентрична модель вибудована горизонтально: таке місто виникає зазвичай на березі моря або річки. Концентрична модель тяжіє до центрованої простору, в якому місто є центром і займає по відношенню до світу таке ж становище як храм по відношенню до міста. Це замкнута модель. Ексцентрична модель тяжіє до відкритості, полілогу, переплетенням різних культурних кодів. Для концентричних моделей міського простору базовими є генетичні міфи: міська міфологія вибудовується з опорою на історичний матеріал. Натомість, для ексцентричних моделей характерна аісторичність: місто виникає як раціональний проект, а не є результатом поступового історичного розвитку. У таких випадках відсутність історичного бекграунду замінюється створенням міського міфу. Прикладом реалізації ексцентричної моделі міста може служити Одеса і особливе значення одеського міфу для міської ідентичності.

Це розрізнення добре ілюструється різними видами фестивалів, які також несуть в собі ознаки ексцентричної або концентричної моделей і є пов'язаними з відповідними типами міст.

Прикладом взаємозв'язку концентричної моделі міста і відповідної моделі фестивалю може служити Міжнародний Авіньонський театральний фестиваль. Він розгортається в просторі середньовічних площ і вуличок, папських палаців і соборів.

Форма забудови Авіньона є типово концентричною (з Собором і папськими палацами в центрі, на горі). Організація фестивального простору цілком ізоморфна такій структурі.

Головні фестивальні івенти розігруються на паперті Собору і у дворах папських палаців. Вулиці ж нижнього міста заповнені численними театральними виставами, перформенсами, клоунадою, балаганними ляльковими театрами. Така локалізація фестивальних подій чітко відображає

бінарну концентричну структуру міста. Фестиваль актуалізує міфологему Авінйона як Папської столиці і, відповідно, столиці світу, декларуючи, в тому числі і програмно, претензії міста на статус світової театральної столиці.

Прикладом реалізації ексцентричної моделі міського простору, що формується, у тому числі, завдяки музичним фестивалям, є Одеса.

Патерни, що задають норми функціонування сучасних музичних фестивалів були сформовані і випробувані на першому з них, який став моделлю сучасного фестивального руху – Зальцбурзькому. Перша постановка в рамках нього відбулася в 1920 році. Сама початкова ідея фестивалю була спровокована важливою потребою міста: на думку батьків-засновників (М. Рейнхарда та Г. фон Гофманстала) Зальцбург потребував нової емблеми для свого відродження і сприяти цьому мало саме Мистецтво. «Гофмансталь розглядав Зальцбурзький фестиваль як “моральну місію”, необхідну поправку до сучасності» [Лебрехт 2007: 291], здатну об'єднати і підтримати людей в страшний час воєнної катастрофи. Віра в месіанське призначення такої події і надала початку фестивалю – містерії «Jedermann» Гофманстала на сходинах Зальцбурзького собору – месіанські тони, додавши до театального дійства сакральний сенс. Глядачі згадували свою переповненість почуттями та катарсичні переживання, що їх охоплювали: «З відкритих дверей собору виходив голос Господа, що волав до Jedermann. З високих веж співали труби. У післяполудневої тиші ... найрізноманітніші повсякденні звуки знаходили особливе значення – ляскіт голубиних крил, передзвін годинників ... я ніколи не бачив видовища, сповненого такої виразності, мощі та солодкої краси» [Лебрехт 2007: 291–292].

Однак, захоплені переживання меломанів зовсім не гарантували єднання в естетському пориві всіх городян Зальцбурга: нижчий прошарок населення вимагав вигнання меломанів і повернення дофестивальних цін, погрожуючи учасникам фестивалю кийками. Але все ж економічна і політична еліта міста швидко прорахувала вигідні перспективи фестивальних подій.

З часів Зальцбурзького, будь-який фестиваль є не тільки мистецькою подією, а має і значущу економічну компоненту, що є важливою для розвитку міста.

Зразковість цього першого фестивалю витікала з програми, що була сформульована і здійснена його «батьками-засновниками». А саме фестиваль мав:

1. по-перше, виступати як єдина подія;
2. втілювати вищий синтез мистецтв;
3. виконувати об'єднану функцію;

4. органічно поєднувати універсалістські інтенції відкритості світу з прихильністю до локусу, що його народив.

Ці особливості стали загальними як для концентричної так і для ексцентричної моделей міста і пов'язаних з ними фестивалей.

Сьогодні універсальною рисою міського простору є наявність в ньому різноманітних форм фестивального руху, що став не лише фактором символічного поля, а й фактором культурної індустрії.

Музичні фестивалі перетворюються в чинник сучасного художнього виробництва.

Мотором таких трансформацій в Україні став, на нашу радість і гордість, одеський музичний фестиваль «Odessa classics», організований Олексієм Ботвіновим. В одному зі своїх інтерв'ю президент фестивалю відзначив, що «індустрія класичної музики зазнає трансформацію в пошуках нових форм і шляхів до сучасного глядача. Межі між поняттями серйозною і легкої музики зникають. Подача в музиці стає уніфікованою. Незабаром різниця між рок-концертом та концертом класичної музики буде невелика. Хіба що в філармонії не буде фан-зони, де танцюють. Все інше – голограми, 3D, використання віртуальної реальності – це незабаром буде в кожному концерті, я впевнений» [Тимошук 2017]. Виражене кредо фестивалю співзвучно актуальним естетичним рефлексіям, в яких змінюється сама архітекtonіка естетичного запитання. Його нервом стає питання про межі мистецтва, а нерідко і більш радикальне твердження про відсутність власне мистецтва як специфічної діяльності по народженню мистецьких смислів.

У випадку з Odessa classics фестиваль є значущим не тільки як яскрава музична та я подія, яка вводить в культурне поле міста видатні зразки європейського виконавства, а й як конституент символічного поля, в якому команда Олексія Ботвінова виступає головним конструюючим елементом. Сама популярність фестивалю, популярність його керівника і сформований довкола цього дискурс стають для глядача маркером, що легітимізує фестивальні події. Фестиваль втягує в символічне поле не тільки музику, але і інші види і жанри мистецтва. У торішньому фестивалі, наприклад, органічно працювали на ідею фестивалю та відео-арт, і художні виставки в Одеському музеї західного і східного мистецтва та музеї сучасного мистецтва Одеси, і змістовні прес-конференції з видатними виконавцями – учасниками фестивалю.

На жаль, як слушно зауважує О. Ботвінов, в Одесі відсутні гідні простори для великих виставкових і фестивальних проєктів. «Odessa classics» вдається успішно долати труднощі одеської культурної топіки: фестиваль не тільки розширює межі глядацького участі, знімає жорсткість кордонів між музичними жанрами, а й «цікаво поміщає класику в незвичні для неї

простори». Концепція фестивалю передбачає реалізацію значущою для культури постмодерну настанови на «засипання кордонів і подолання ровів». О. Ботвінов зазначає: «Зараз же тренд інший – розмивати кордони. Щоб змішувалися і класика, і джаз, додавати в програму заходи, пов'язані з живописом, літературою, театром – полідисциплінарність. Звичайно, не можна доходити до повного розброду і хитання, але в принципі змішування жанрів вітається» [Тимошук 2017]. Такий вдалий досвід реалізувався в рамках фестивалних програм останніх років, коли концерти open air проходили в різних локаціях – біля Воронцовської колонади, на Потьомкінських сходах, біля Оперного театру. Синтез музики і відео-арту в поєднанні з неповторною красою цих куточків Одеси сприяв безпосередньому залученню глядача в хід дії, провокував його до творчого співавторства.

В європейській культурі фестивалі ведуть свою генезу з античних, середньовічних та ренесансних театралізованих дійств, що були безпосередньо пов'язані зі своїм локусом та виступали як невід'ємний атрибут міської культури. Першим започаткованим на європейських теренах музичним фестивалем був Зальцбургський, що задав парадигму для подальших подій такого штибу. Обов'язковою характеристикою фестивалей була їх відповідність моделі міста: концентричній чи ексцентричній. Але у будь-якому разі фестиваль ставав підпорядкованим міфологічним, ідеологічним та економічним потребам міста, стимулювавши процеси ідентифікації міської спільноти.

#### Список використаної літератури

- Бахтин, М. М. (1990) *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Худож. лит., 543 с.
- Лебрехт, Н. (2007) *Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления*, Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 588 с.
- Лотман, Ю. М. (1996) *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*, Москва: Языки русской культуры, 464 с.
- Мисюн, А. (2005) *От Олимпии к театру: поиски новых социальных регуляторов классической эпохи*, в: *Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*, Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечнікова, вип. 8: Грецька традиція в сучасній культурі, сс. 110-118.
- Тимошук, М. (2017) *#creacity: Алексей Ботвинов о бизнес-проекте Odessa Classics*, в: *ForchMag.me*, 22.05.2017. Дата звернення: 01.04.19. Режим доступу: <http://forshmag.me/2017/05/22/creacity-aleksej-botvinov-o-biznes-proekte-odessa-classics/>
- Ямпольский, М. (2015) *«Никакого искусства не существует, есть разные*

*антропологические практики постижения мира». Интервью о границах искусства, формах его легитимации и конце большого стиля*, в: *Postнаука*. 19 июня 2015. Дата звернення: 01.04.19. Режим доступу: <https://postnauka.ru/talks/48454>.

- Bourdieu, P. (2003) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, NY&L.: Routledge & Kegan Paul, 613 p.
- Bourdieu, P. (1991) *Le champ litteraire*, in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*.

**Нина Ковалева, Виктор Левченко**

#### ФЕСТИВАЛИ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА

*Статья посвящена рассмотрению феномена музыкального фестиваля как фактора культуры города. Опираясь на теорию моделей города Ю. М. Лотмана, рассмотрены генезис и особенности развития фестивального движения, а также его корреляцию с пространственной структурой города. С помощью концепции художественного производства П. Бурдьё, авторы анализируют особенности функционирования музыкального фестиваля «Odessa classics» и его роль и место в формировании символического поля культуры города.*

**Ключевые слова:** *концентрическая и экстатическая структура города, художественное производство, музыкальный фестиваль, «Odessa classics».*

**Nina Kovalova, Viktor Levchenko**

#### FESTIVALS IN THE SPACE OF THE CITY

*The article is devoted to the investigation of the phenomenon of musical festival as a factor of contemporary socio-cultural existence. In European culture, festivals have their genesis from ancient, medieval and renaissance theatrical acts that were directly linked to their locus and acted as an integral attribute of urban culture. The first music festival launched in Europe was Salzburg, which set the paradigm for further events of this kind. A mandatory feature of the festivals was their relevance to the city model: concentric or eccentric. But in any case the festival became subordinated to the mythological, ideological and economic needs of the city, stimulating the processes of identification of the urban community. Basing on P. Bourdieu's theory of artistic production, the authors analyze the peculiarities of the functioning of the Odessa classics musical festival and its role and place in the formation of the symbolic space of the city's culture. The role of agents and actors is analyzed, and this analysis makes the possibilities of creation and efficient operation of the symbolic space.*

**Keywords:** *concentric and ecstatic structure of the city, art production, music festival, Odessa classics.*

#### References

- Bahtin, M. M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovaya i Renessansa* [Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance], Moskva: Hudozh. lit., 543 p.
- Lebreht, N. (2007) *Kto ubil klassicheskuyu muzyku? Istoriya odnogo korporativnogo prestupleniya* [When the music stops... Managers, maestros and the corporate murder of classical music], Moskva: Izdatelskiy dom "Klassika–XXI", 588 p.
- Lotman, Y. M. (1996) *Vnutri myislyaschih mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside the thinking worlds. Man – text – semiosphere – history], Moskva: Yazyiki russkoy kulturyi, 464 p.
- Misyun, A. (2005) *Ot Olimpий k teatru: poiski novyih sotsialnyih regulatorov klassicheskoy epohi* [From Olympia to the theater: the search for new social regulators of the classical epoch], in: *Doksa. Zbirnik naukovykh prats z filozofii ta flologii*, Odesa: ONU im. I. I. Mechnikova, vyp. 8: Gretska traditsiya v suchasny kulturi, pp. 110–118.
- Timoshuk, M. (2017) *#creacity: Aleksej Botvinov o biznes-proekte Odessa Classics* [#creacity: Alexei Botvinov about the business project Odessa Classics], *ForchMag.me*, 22.05.2017 Retrieved April 1, 2019, from <http://forchmag.me/2017/05/22/creacity-aleksej-botvinov-o-biznes-proekte-odessa-classics/>
- Yampolskiy, M. (2015) «*Nikakogo iskusstva ne suschestvuet, est raznyie antropologicheskie praktiki postizheniya mira*». *Intervyu o granitsah iskusstva, formah ego legitimatsii i kontse bolshogo stilya* [«There is no art; there are various anthropological practices of comprehending the world». Interview about the boundaries of art, the forms of its legitimation and the end of a large style], in: *Postnauka*. 19 iyunya 2015. Retrieved April 1, 2019, from <https://postnauka.ru/talks/48454>
- Bourdieu, P. (2003) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, NY&L.: Routledge & Kegan Paul, 613 p.
- Bourdieu, P. (1991) *Le champ litteraire*, in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*.

*Стаття надійшла до редакції 7.05.2019*

*Стаття прийнята 24.05.2019*

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188561](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188561)

УДК (520) 791.228+070.448

Константин Райхерт

#### НЕО ТОКИО КАК ЖИВОЙ ОРГАНИЗМ

##### В АНИМЭ «АКИРА»

*Раскрывается метафора «Нео Токио как живой организм» в анимэ «Акира» Кацухиро Отомо, вдохновлённая японским архитектором Кэндзо Тангэ и движением в архитектуре и градостроительстве «Метаболизм». Кацухиро Отомо с помощью этой метафоры стремится показать, что никакого различия между клеткой организма и атомом нет – и то и другое является воплощением энергии. Это позволяет рассматривать Нео Токио, уподобленный живому организму, как некоторую систему потоков энергии, от сбалансированности и гармонии взаимодействия которых зависит существование города-организма.*

**Ключевые слова:** анимэ, Большой взрыв, город, живой организм, метафора, энергия.

7 сентября 2013 года в столице Аргентины Буэнос-Айресе на своей 125-й сессии Международный олимпийский комитет объявил столицу Игр XXXII Олимпиады, которые должны пройти в 2020 году. Ею стал Токио, столица Японии. Японская государственно-общественная центральная телерадиокомпания NHK создала специальный телецикл из шести программ, посвящённый реконструкции Токио в преддверии Олимпийских игр: *Tokyo Reborn* (яп. *Токио риборн*). Вот как NHK описывает телецикл: «Токио переживает серьёзную реконструкцию к 2020 году. Это – третий важный аспект восстановления после <Тихоокеанской. – вставка моя. – К. Р.> войны и периода высокого <экономического. – вставка моя. – К. Р.> роста. Также внимание всего мира приковано к городской реконструкции Токио. Городское развитие Токио, столицы Японии, сталкивающееся с вызовами “суперстарения” (яп. *Чё корэй-ка*) и “низкого роста” (яп. *Тэй сэйчё*), ключевыми для развитых стран, является демонстрацией городского развития, в рамках которого в будущем может потребоваться разработка огромного города для развитой страны. И тут окажется, что такой город уже существует» [*Токио... 2018*].

Любопытно, что в качестве вдохновения для телецикла *Tokyo Reborn* NHK избрала анимэ «Акира» и даже пригласила для участия в создании телецикла создателя манги и анимэ «Акира» Кацухиро Отомо, композитора анимэ «Акира» Содзи Ямасиро и мангаку, создавшего кандзи для манги «Акира», Хироси Хирата [Сано 2018]. Такой выбор можно объяснить тем фактом, что среди японских интернет-пользователей выбор местом