

ОТЗЫВ

официального оппонента, кандидата культурологии

Сычевой Елены Сергеевны

на диссертацию

Магеры Юлии Александровны

**«РОЛЬ ОБРАЗОВ ЕВРОПЕЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В
ЯПОНСКОЙ МАНГЕ»**,

представленную на соискание учёной степени кандидата культурологии по
специальности 5.10.1 – Теория и история культуры, искусства

Диссертационное исследование Магеры Ю.А. является оригинальным и научным исследованием, выполненным на актуальную тему. Глубокое впечатление оставляет объём анализируемого в работе материала, логичность и стройность в изложении мыслей, тщательность и скрупулёзность исследования, убедительность и корректность сделанных выводов, что свидетельствует о вдумчивом, по-настоящему аналитическом подходе к осуществлению исследования. Автор проводит комплексный анализ методов и подходов японских художников манги к цитированию образов европейского искусства, затрагивая самые разнообразные аспекты этой темы. В ходе исследования Магера Ю.А. демонстрирует широчайшую эрудицию в области как западноевропейского искусства, так и массовой культуры Японии (в первую очередь – комиксов манга), её истории и современности. Кроме того, особенно важным нам представляется отметить тот факт, что работа написана прекрасным русским языком.

На наш взгляд, ключом к успеху столь сложного и многомерного исследования стал, в том числе, логичный, чёткий и очень грамотно структурированный теоретический инструментарий, приведённый автором в первой главе. Вкупе со строго научным исследовательским методом он позволил автору выделить из огромной массы материала и исследований именно то, что было нужно для ответа на поставленные вопросы, не уклоняясь в сторону (при настолько масштабной цели – задача сложнейшая!). В

результате, Магера Ю.А. приходит к убедительным выводам и теоретическим обобщениям, чем и обусловлена теоретическая значимость работы.

Автору этих строк было также интересно узнать, что многие образы западноевропейской культуры и искусства, ставшие распространёнными визуальными прецедентными феноменами в манге и аниме, появились ещё давным-давно у признанных «отцов» жанра, – и, похоже, именно с их лёгкой руки и получили широкое распространение в массовой культуре Японии на современном этапе. Образы эти, как правило, хорошо известны и широкой российской аудитории. В частности, в исследовании рассказывается о творческом переосмыслении известной картины Арнольда Бёклина «Остров мёртвых» в творчестве Мидзуки Сигэру (с. 85-86). Эта картина известна и в России, – в первую очередь в силу того, что чёрно-белая гравюра с неё вдохновила Сергея Васильевича Рахманинова на создание одноимённой симфонической поэмы. Что же касается современной массовой культуры Японии, вероятно, многие зрители знают «Остров мёртвых» по эндингу («закрывающей» заставке с титрами) первого сезона популярного аниме «Чёрный дворецкий» (黒執事, *Kuroshitsuji*, 2008). Другой пример – изображение Тэдзукой Осаму Мефистофеля в манге «Фауст» как маленькой забавной собачки (с. 60, 71). Даже если отвлечься от текста собственно «Фауста» Гёте, российскому читателю памятен, как минимум, медальон с чёрным пуделем, который носила Маргарита на балу Воланда. Что касается манги, практически прямой цитатой на образ, созданный Тэдзукой Осаму, выглядит персонаж из произведения «Синий экзорцист» (青のエクソシスト, *Ao-no Exorcist*, 2011), – демон Мефисто Фелес, который периодически превращается в милого пёсика, чтобы сохранить инкогнито. Кроме того, в результате проведённого Магерой Ю.А. исследования становится понятны истоки возникновения устойчивого «фаустианского» мотива в манге и аниме, и это лишь один пример из множества.

Далее, стоит обратить особое внимание на факт, хорошо известный профессиональным японистам, занимающимся современной массовой культурой Японии: основная проблема при изучении образов, цитируемых, воспроизводимых и получающих новое осмысление в аниме и манге, заключается в том, что подчас очень сложно понять и то, какой именно образ европейской культуры цитируется (для этого необходимо обладать выдающейся эрудицией), и то, какие именно смыслы вкладывает автор в данную цитату. Загвоздка в том, что западное и японское восприятия западного искусства априори отличаются друг от друга в силу разности культурного базиса, поэтому иногда сложно бывает определить, где традиционными смыслами пренебрегают просто в силу иного культурного восприятия, а где автор целенаправленно, с какими-то своими целями, игнорирует определённый пласт смыслов некоторых образов. Проблему усугубляет ещё и то, что японская культура традиционно славится своим «неговорением», «умолчанием», привычкой не объяснять свои цели и намерения посредством слов, – что, опять-таки, усложняет задачу и для исследователя массовой культуры¹.

С этой точки зрения, восхищение вызывает то, насколько грамотно и аккуратно Магера Ю.А. выстраивает исследование, удерживаясь строго в рамках научного познания и фактологии, не переходя в область догадок и гипотез. Во-первых, в основном исследуемый материал максимально узнаваемый (гравюры Доре и т.д.), то есть, не может быть разночтений в отношении того, что именно автор манги позаимствовал из западной культуры. Во-вторых, многие из упомянутых авторов (Тэдзука Осаму, Мидзуки Сигэру) комментировали свои работы в различных интервью, автобиографиях и т.д.; если даже это и не исчерпывающая информация, всё равно она бесценна, поскольку проясняется ход мысли автора, его намерения, цели. Использование многих образов западной культуры, к которым обращались Тэдзука Осаму и

¹ Подробнее см. Гуревич Т.М. Неговорение в японском дискурсе // Восток-Запад: историко-литературный альманах. М., Восточная литература, 2005. С. 299-306.

Мидзуки Сигэру, также выглядит интуитивно понятным, исходя из особенностей творчества каждого из них. Так, Тэдзука, будучи во многих отношениях «пионером» японской манги и анимации, зачастую вплетал в свои работы элементы западной культуры и искусства – будь то переосмысленные литературные мотивы (манга «Преступление и наказание»), фрагменты западных кинофильмов и анимации (мультипликация Диснея, советские мультфильмы) и т.д. По сути, учитывая времена, в которые Тэдзука работал, нет ничего удивительного в том, насколько активно он заимствовал западные мотивы и пытался «переработать» их так, чтобы они были поняты в современной ему японской реальности; это классическое проявление принципа 順逆 «дзюн – гяку»², взятое на примере деятельности одного человека. Что же касается Мидзуки, его интерес к «инфернальным» мотивам «Божественной комедии», вполне объясним общей «сверхъестественной» направленностью его творчества, – тем более что все эти гротескные, мифологичные сюжеты получили настолько совершенное художественное оформление в гравюрах Гюстава Доре.

Однако, использование таких визуальных прецедентных феноменов, как та же «пьета», или «оплакивание Христа» Микеланджело, уже не выглядит достаточно понятным без пояснений, особенно в некоторых контекстах. Очень может быть, что западному человеку, воспитанному в культуре, во многом сложившейся именно на христианском культурном базисе, вообще невозможно понять, что именно чувствует и ощущает автор-японец, помещая этот образ в сцену откровенно сниженного пародийного регистра (с. 146). Что он этим хочет сказать, для чего ему нужна эта сцена? Обусловлено ли её появление особенностями творческой индивидуальности самого автора, или

² «Установление подвижного равновесия культурных элементов, относящихся к сфере сото «снаружи» и сфере ути «внутри», иными словами, «чужого-своего» в японской культуре реализуется по принципу дзюн-гяку 順逆 «вперёд – назад»... Заимствование и потребление новых «чужих» культурных элементов – это стремительное движение «вперёд», которое всегда сменяется движением «назад», в сторону «своего», то есть японских культурных реалий». Кагальникова А.В., «Особенности японской национальной культуры потребления и производства (на примере логистической концепции «JIT»», диссертация на соискание учёной степени кандидата культурологии, М., 2017. С. 33.

ключевую роль в данном случае играет именно его национальный, японский культурный базис? И какой реакции автор ожидает от своей аудитории? Является ли для него, равно и как для аудитории, этот образ чем-то узнаваемым, но на уровне визуальной цитаты, без глубокого осознания его сакрального смысла? Тогда получается, что использование визуального прецедентного феномена из западной художественной культуры, ассоциирующейся с чем-то «высоким» в самом общем смысле слова, используется просто как шутка, призванная развлечь аудиторию, и ничего больше. Или же автор вполне осознаёт сакральный смысл произведения, и тогда его визуальный «каламбур» следует рассматривать как намеренно циничное, нигилистическое проявление некоего внутреннего «протеста» против заложенных в западной культуре религиозных смыслов? Или же он имел в виду вообще нечто другое, — например, отсылку на другое произведение японской массовой культуры, в котором этот образ использовался в каком-то ином смысле (и этот вариант будет уже в духе абсолютного постмодернизма, интертекстуальности и т.д.)?

К сожалению, этот вопрос, скорее всего, останется без ответа, поскольку в таких случаях даже полный анализ всего творчества автора и культурно-исторического контекста, в котором он создавал свои работы, может дать только гипотезы и догадки, — и то, зачастую, на уровне разве что классического психоанализа. А, как известно, даже сам Зигмунд Фрейд (по любопытному совпадению, рассуждая о другой работе Микеланджело — «Моисее») ³ признавал, что разбирать произведение искусства с точки зрения психоанализа — дело крайне неблагодарное. Не говоря уже о том, что, как отмечали многие исследователи традиционной японской культуры, интертекстуальность органически ей присуща по определению, с самых древних времён,⁴ — что, разумеется, только усложняет задачу.

³ Фрейд З. Моисей Микеланджело // Художник и фантазирование (сборник работ), — М., Республика, 1995, с. 218-232.

⁴ Согласно формулировке Н.С. Николаевой, «...Ставшие каноническими ассоциативные связи, использование поэтической лексики, где слова чаще всего сопоставляются не внешне сюжетно, но в форме особого «отклика», когда появление в памяти одного образа вызывает в памяти другой (приём *энго*), — эти и другие приёмы расширяли семантику произведения, его смысл. Принципы художественного мышления, разработанные в литературе, были освоены культурой в целом, и образ вещи, подобно образу в

Абсолютно то же самое может быть сказано и о манге «Подростковый Ренессанс Давида», цитирующей знаменитый образ, созданный тем же Микеланджело (с. 143-145). Магера Ю.А. совершенно справедливо отмечает использование образа из западноевропейского искусства в пародийном ключе, и это полностью отвечает целям и задачам исследования. Однако ответа на вопрос, зачем вообще была нужна эта пародия, в чём её смысл, – понять не так-то просто (а, может быть, и невозможно в принципе). Да и своеобразие осмысления Тэдзукой Осаму романа «Преступление и наказание» (с. 61-67) вызывает немало вопросов – не с точки зрения того, как именно литературное произведение адаптируется под формат комикса (об этом автор исследования, опять же в полном соответствии с задачами исследования, как раз подробно рассказывает), а именно с точки зрения тех смыслов, которые автор вложил в свою интерпретацию. Особенно необычной (а значит, и характерной) в этом отношении выглядит сцена финала – замена покаяния на шум народного бунта (с. 62).

Безусловно, стоит сделать оговорку: в широком смысле, это проблема художественного творчества вообще. Иначе не существовало бы таких дисциплин, как, скажем, литературоведение, – писатели бы полно, ясно и подробно объясняли в своих дневниках и письмах, что именно имели в виду, когда создавали или вводили в повествование тот или иной образ. Однако, в реальности, чтение подготовительных материалов к «Идиоту» никак не поможет понять, что именно имел Достоевский в своём гениальном произведении, – скорее даже, наоборот, потому что автор словно «прячется» за своими же словами, выкладками и рассуждениями⁵ (что характерно и для его публицистики). Ярко выражена эта манера автора скрывать своё «я» за напластованиями образов, цитат, аллюзий для творческого метода того же Умберто Эко. Но, если речь идёт именно о современной японской массовой

стихотворении, был рассчитан на широкие ассоциативные связи, на включение в культурный контекст». См. Николаева Н.С. Природа и вещь в японской культуре // Образы Японии (очерки и заметки). М., Восточная литература, 2009. С. 153

⁵ См. Достоевский Ф.М. Идиот (подготовительные материалы) // Полное собрание сочинений. Т. IX. Ленинград, Ленинградское отделение издательства «Наука», 1974 г. С. 141-288.

культуре, на наш взгляд, следует признать следующее: 1) в исследовательской литературе вообще очень слабо очерчен тот круг визуальных образов (имеющих отношение к западноевропейской культуре), который используют японские художники манга на современном этапе; 2) какой именно смысл каждый конкретный японский художник манга видит в том или ином образе западноевропейского искусства и литературы – вопрос, на который дать точный ответ очень сложно, если возможно вообще. Иными словами, на наш взгляд, исследование Магеры Ю.А. выполнено на высочайшем уровне, применённый автором исследовательский метод совершенно логичен и адекватен цели и задачам исследования (и, соответственно, все цели и задачи в поставленных рамках достигнуты), но, увы, – у этого метода есть свои ограничения. Если автор манги прямо не говорит, зачем воспользовался каким-то конкретным образом и с какой целью, и если использование этого образа не выглядит логичным, учитывая контекст, то интерпретировать значение того или иного образа в произведении может быть возможно только с определённой степенью вероятности.

Данные замечания носят дискуссионный характер и ни в коей мере не снижают научной значимости работы (скорее даже, наоборот!). На наш взгляд, данная работа очень важна для российского японоведения в целом, и мы убеждены, что исследования в данном направлении обязательно должны быть продолжены.

Автореферат диссертации полностью отражает её содержание, как и публикации по теме диссертационного исследования.

Диссертация Магеры Ю.А. «Роль образов европейской художественной культуры в японской манге» выполнена на высоком научном уровне и полностью соответствует требованиям пунктов 9-14 «Положения о присуждении учёных степеней», утверждённого Постановлением Правительства РФ от 24 сентября 2013 г. №842, и удовлетворяет требованиям ВАК Министерства науки и высшего образования РФ к диссертациям, представленным на соискание учёной степени кандидата наук, а её автор,

Магера Юлия Александровна, заслуживает искомой степени кандидата культурологии по специальности 5.10.1 – Теория и история культуры, искусства.

10 января 2024 г.



Сычева Елена Сергеевна,
к. культурологии,
доцент Кафедры международной журналистики
Факультета международной журналистики
МГИМО МИД России

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«Московский государственный институт международных отношений
(университет)
Министерства иностранных дел
Российской Федерации»
119454, Москва, проспект Вернадского, 76
Телефон: +7 495 225-38-84
mzh@inno.mgimo.ru
<https://mgimo.ru/>

