

RU

Институционализация иллюзионного жанра: исторические этапы, специфика и векторы развития

Сенкеев А. А.

Аннотация. Цель исследования – выявить ключевые этапы и особенности институционализации иллюзионного жанра в качестве самостоятельного культурного поля. Научная новизна статьи заключается как в систематизации обширного исторического материала, так и в самом исследовательском ракурсе работы. В рамках статьи предложена авторская типология институциональных модусов бытования иллюзионизма, позволяющая конкретизировать характер его концептуализации и актуализации в театральном, эстрадном, цирковом, перформативном, концептуальном искусстве и в индустрии развлечений. Автор эксплицирует ключевые этапы автономизации иллюзионизма со второй половины XIX – начала XX века: от появления первых профессиональных клубов и специализированных изданий до возникновения теоретических школ и международных сообществ. Культурная контекстуализация позволяет уточнить специфику развития иллюзионного жанра в Советском Союзе, где он репрезентировался преимущественно как развлекательное искусство, а попытки выстроить теоретическую базу сталкивались с дефицитом профессиональной литературы и профильных институтов. В работе обосновывается потенциал исследования иллюзионизма как социокультурного феномена, который в последние десятилетия последовательно интегрируется в пространство современного академического знания и в художественные контексты.

EN

Towards the institutionalization of illusionism: historical stages, specifics, and development vectors

A. A. Senkeev

Abstract. The research aims to identify the key stages and distinct features of the institutionalization of illusionism as an independent cultural field. The scientific novelty of the article lies both in the systematization of extensive historical material and in the research perspective itself. The paper proposes an original typology of institutional modes of illusionism, which specifies the nature of its conceptualization and actualization in theater, variety, circus, performative and conceptual arts, as well as in the entertainment industry. The author explicates the pivotal stages of the autonomization of illusionism from the second half of the 19th to the early 20th century: from the emergence of the first professional clubs and specialized literature to the formation of theoretical schools and international communities. Cultural contextualization clarifies the specific development of illusionism in the Soviet Union, where it was represented primarily as an entertainment art, while attempts to establish a theoretical framework faced a deficit of discipline-specific literature and institutions. The study substantiates the potential of research on illusionism as a sociocultural phenomenon that has been steadily integrating into academic discourse and artistic contexts over recent decades.

Введение

Теория институционализации, разработанная в трудах П. Бергера и Т. Лукмана, уточняет механизмы формирования и закрепления различных социальных практик. Согласно их подходу, институционализация осуществляется через процессы экстернализации, объективации и интернализации, благодаря которым институциональный мир приобретает устойчивый и самоочевидный характер. В контексте теории и истории искусства это означает, что художественные медиумы укореняются в специализированных структурах, таких как музеи, академия, галерея, арт-рынок и критическое сообщество. Минимальным условием для признания социального процесса в качестве института, по П. Бергеру и Т. Лукману (1995, с. 92), становится типизация действий и деятелей. Это обеспечивает трансформацию разрозненных, нестабильных, хаотичных явлений

в упорядоченные, формализованные и стандартизированные социальные формы. Однако институционализация неоднородна, и некоторые практики, включая иллюзионный жанр, находятся в пограничном положении.

Под иллюзионным жанром в настоящем исследовании понимается искусство иллюзионистов, становление которого в качестве самостоятельного художественного направления традиционно связывают с именем французского исполнителя Ж. Э. Робер-Удена (1805-1871). Этот феномен включает в себя систему выверенных технических приемов и выразительных средств, направленных на создание эффектов иллюзорного, магического, ирреального, невозможного с помощью механических, оптических, психологических и иных принципов. Рассматриваемый в качестве интермедийального феномена, иллюзионизм может быть определен как культурная практика, основанная на моделировании альтернативных форм чувственного опыта.

Теория институционализации искусства получила развитие в трудах социологов культуры и теоретиков искусства, таких как А. Данто, Дж. Дики, П. Бурдье и др. А. Данто (2017) ввел понятие «мир искусства» – институциональной среды, формирующей критерии принадлежности к художественному полю. Он подчеркивал, что теория выступает одним из ее конституирующих элементов. Развивая данные идеи, Дж. Дики (Dickie, 1984) сформулировал институциональную теорию искусства, а П. Бурдье (1994) охарактеризовал поле культурного производства как пространство борьбы за легитимность, где критики, кураторы и художники определяют границы канона. В настоящей работе рассматривается история институционализации иллюзионизма и специфика его интеграции в современные художественные и академические пространства.

Актуальность исследования обусловлена слабой изученностью иллюзионного жанра в отечественном гуманитарном знании. На протяжении последних десятилетий иллюзионизм фактически не становился объектом строгого академического осмысления.

Поставленная цель предполагает решение следующих задач: 1) выделить и обосновать основные теоретические подходы к осмыслению иллюзионизма как институционального феномена; 2) проанализировать генезис институционализации иллюзионного жанра и выделить основные этапы; 3) определить специфику его функционирования на рубеже XX-XXI веков в контексте современного социокультурного пространства.

Методологическую основу статьи составляет комплекс подходов и методов: институциональный подход (для изучения эволюции профессиональной инфраструктуры жанра), типологический метод (для классификации и дифференциации форм бытования иллюзионизма), а также историко-культурный анализ (для выявления специфики его развития на Западе и в рамках советской государственной модели).

Материалом для исследования послужили программные манифесты, мемуарные свидетельства и постановочная практика ведущих представителей профессионального сообщества иллюзионистов (Вадимов, Трипас, 1966; Maskelyne, Devant, 1911; Rober-Houdin, 2011), электронные ресурсы профильных организаций, отражающие в совокупности процесс формирования теоретико-методологических оснований жанра.

Теоретический фундамент исследования составляют концепции институционализации культуры и искусства (Бурдье, 1994; Бергер, Лукман, 1995; Данто, 2017; Dickie, 1984). Историческую перспективу эволюции иллюзионизма отражают труды А. Вадимова и М. Триваса (1966), Г. Эванса (Evans, 1930), С. Кларка (Clarke, 2001), С. Дюринга (During, 2002), Х. Гальего-Луке и М. Хеа (Gallego-Luque, Gea, 2003), М. Кристофера (Christopher, 2006). На современном этапе развития в работах антрополога Г. Джонса (Jones, 2011) проблематизируется автономия иллюзионного жанра в контексте культуры, тогда как в исследованиях Дж. Леддингтона (Leddington, 2016) и А. Корриери (Corrieri, 2018) иллюзионизм осмысливается как специфический медиум с уникальными эстетическими и когнитивными свойствами.

Практическая значимость работы заключается в том, что ее выводы и систематизированный исторический материал восполняют существующие лакуны в отечественном искусствоведении и культурологии. Результаты исследования, включая представленную типологию и предложенный аналитический инструментарий, могут послужить основой для разработки и обновления академических курсов, лекционных программ и учебных пособий по теории и истории искусства, театроведению и смежным дисциплинам.

Обсуждение и результаты

Проблема трактовки иллюзионного жанра, его онтологического статуса и классификации в системе искусств остается актуальной по сей день. На это в разное время указывали как российские, так и зарубежные представители профессионального сообщества. Теоретик и практик М. Мейвен (Maven, 2017, p. 14) отмечает, что существуют «определенные темы, которые возникают неоднократно и никогда не решаются полностью. Одна из таких тем: “является ли иллюзионизм искусством?”». Историки жанра А. Вадимов и М. Тривас также поднимали данный вопрос в советский период: «Следует ли считать этот вид эстрадно-цирковых представлений искусством? По нашему мнению да <...> иллюзионное искусство образно выражает способность человека совершать действия, выходящие за рамки привычного <...> Такое содержание выражается языком, свойственным одному только иллюзионному жанру» (1966, с. 11-12). В разные исторические периоды иллюзионизм интерпретировался с различных, порой совершенно противоположных теоретических перспектив, что определялось прежде всего степенью его интеграции в то или иное культурное поле и характером его концептуализации. В частности, иллюзионизм рассматривался следующим образом.

1. Вид искусства:

а) **разновидность театра.** Данная линия восходит к французскому исполнителю Ж. Э. Робер-Удену (Robert-Houdin, 2011, p. 43), который концептуализировал престижитатора (протоиллюзиониста)

как «актера, играющего роль мага». Эволюция данного подхода, заложенного в открытом им в 1845 году в Париже «Театре фантастических вечеров Робер-Удена» (*Théâtre des Soirées Fantastiques de Robert-Houdin*), впоследствии известном как «Театр Робер-Удена», нашла свое логическое продолжение в деятельности британских теоретиков и практиков Н. Маскелайна и Д. Деванта, чей творческий путь был неразрывно связан с иллюзионным театром в Лондоне (Jenness, 1967, p. 67). Как отмечает культуролог С. Дюринг, «Н. Маскелайн и Д. Девант представляли иллюзионизм как изящное искусство, обладающее, подобно живописи, "интеллектуальным" и "внутренним" характером» (2002, p. 157). В рамках данной эстетической традиции также осуществлялась теоретическая рефлексия (Haley, 1910; Maskelyne, Devant, 1911; Sharpe, 1932), в центре внимания которой находились драматургические аспекты и концептуальный анализ жанра;

б) **жанр циркового и эстрадного искусства.** В советский период иллюзионизм рассматривался как «оригинальный жанр» и «зрелищный вид искусства», развивавшийся преимущественно в статусе циркового аттракциона (Гуревич, 1984, с. 92). Традиционными формами его репрезентации выступали дивертисмент, концерт, номер, интермедия и ревю. Данная художественная парадигма определяла творческо-производственную практику ведущих отечественных исполнителей: А. Вадимова, Э. Кио, И. Кио, Д. Читашвили;

в) **медиум перформативного и концептуального искусства.** С начала XXI века жанр активно интегрируется в поле актуального искусства, где его элементы выступают в качестве средства художественного высказывания, переосмысляются и реконтекстуализируются через категории перформанса, постдраматического театра и современного танца. Институционализация этого направления обусловлена как укоренением нового типа практик в поле художественного производства, так и их теоретической рефлексией в академической среде. Одним из первых указанных процесс в научном дискурсе проблематизировал антрополог Г. Джонс (Jones, 2011, p. 225-231) в разделе «К новому иллюзионизму?». Значимую роль в институционализации и легитимации данного вектора играют специализированные художественные издания, в частности, концептуальному течению «Новая магия» (*magie nouvelle*) были посвящены развернутый аналитический обзор и обложка французского журнала «Stradda» (*Magie nouvelle...*, 2010). Закреплению обновленного институционального статуса жанра также способствует его репрезентация в рамках художественных выставок, академических программ и фестивалей перформативных искусств. К числу наиболее значимых представителей этого подхода относятся Д. Дельгаудио, Р. Наварро, К. Нио, Э. Сальо, Дж. Эндрюс.

2. Часть индустрии массовых развлечений и отрасль шоу-бизнеса

Полноценная интеграция иллюзионного жанра в индустрию коммерческих развлечений была осуществлена во второй половине XIX века. Одним из первых иллюзионистов-предпринимателей стал Дж. Г. Андерсон (1814-1874), вклад которого по словам С. Дюринга (During, 2002, p. 115) заключался в том, чтобы «включить иллюзионизм в то, что американцы начали называть шоу-бизнесом». Заложенный Андерсоном коммерчески ориентированный подход нашел продолжение в практике А. Херрманна (1844-1896), Г. Келлара (1849-1922), Г. Терстона (1869-1936), Г. Янсена, также известного как «Данте» (1883-1955). На фоне бурного роста американского рынка досуга на рубеже XIX-XX веков жанр окончательно закрепился в поле массовой культуры, заняв нишу на сценах мюзик-холлов, водевилей и варьете. Как отмечает С. Дюринг (During, 2002, p. 140), «ориентация на индустрию развлечений изменила саму природу иллюзионизма». Под этим подразумевается переориентация жанра на массового зрителя: гибридизация с так называемыми легкими жанрами (фарсом, эксцентрикой), смещение акцента с театральности на зрелищность и развлекательность, усиление роли маркетинговых стратегий, а также упрощение смысловой структуры в пользу динамики представлений. С развитием телевидения и расширением медиапространства во второй половине XX – начале XXI века эта модель масштабируется в практике Д. Хеннинга, Д. Копперфилда, Зигфрид и Роя, Братьев Эрлих, С. Фрейна и др.

Генезис институционализации иллюзионного жанра

Различные протоиллюзионные формы прослеживаются в культуре на протяжении веков. К их числу исследователи обычно относят античную храмовую механику и автоматы Герона Александрийского, средневековые низовые практики (жонглеров, ташеншпиллеров, эскамотеров), механические автоматы эпохи Просвещения (Ж. де Вокансона, В. фон Кемпелена), интерактивные научные демонстрации и занимательную физику (Ф. Ледрю, Ж. Пинетти), фантасмагории Э. Г. Робертсона и салонную престижизитацию начала XIX века (Evans, 1930; Clarke, 2001; Christopher 2006). Однако процесс кристаллизации и автономизации иллюзионизма в качестве самостоятельного художественного направления начинается только во второй половине XIX века. В этот период выдвигается плеяда артистов (Ж. Э. Робер-Уден, Д. Девант, Н. Маскелайн, Б. де Кольта), в творческой практике которых иллюзионизм перестает быть исключительно средством мистификации публики и становится способом художественного осмысления действительности.

Одной из ранних форм художественной репрезентации иллюзионизма стал «магический скетч» (Devant, 1931, p. 80) – сценическое произведение, интегрирующее иллюзионный медиум в драматическую структуру повествования. Пионерами данного направления выступили Д. Девант и Н. Маскелайн. К числу их наиболее известных произведений относятся «Мечта художника» (1893), «Рождение Флоры» (1895) и «Зачарованный улей» (1902). Эти работы сочетали в себе актерскую игру, сюжетную линию и иллюзионные эффекты. Описанный феномен оказал значительное влияние на творчество французского иллюзиониста и режиссера Ж. Мельеса – одного из первопроходцев мирового кинематографа (Садуль, 1957, с. 35-45). Мельес в своих ранних фильмах транспонировал структуру магических скетчей на киноэкран. В XX веке форма магического скетча нашла отражение в выступлениях Г. Голдина (1873-1939) и Р. Питчфорда (1895-1973). В советский

период традиция скетча прослеживалась в работах А. Вадимова (1895-1967), Э. Кио (1894-1965), А. Шаг-Новожилова (1910-2007).

В эссе «Микрокосм магии» (1953) влиятельный теоретик и практик А. Элмсли (1929-2006) характеризует иллюзионизм как автономное поле: «у него есть своя история, литература. У него есть свой собственный язык, на котором исполнители говорят друг с другом <...> есть торговцы магическим антиквариатом, журналисты иллюзионного жанра <...> есть авангард <...> повсюду есть иллюзионные сообщества, где встречаются самые разные типы исполнителей, потому что они не могут существовать без кого-то, с кем можно было бы поговорить о своем хобби» (Elmsley, 1994, p. 1). Очерченный Элмсли «микрокосм» созвучен описанному П. Бергером и Т. Лукманом (1995, с. 130) феномену «смысловых универсумов». Замкнувшись в рамках собственных институтов, специализированной прессы и дискурсивного строя, сообщество иллюзионистов объективировало свою субъективную реальность, обособив ее от глобального социального контекста.

Обширный корпус знаний и сопутствующий ему набор социальных ролей (практиков, историков, теоретиков) свидетельствуют не только об активной динамике жанра, его последовательной институционализации (реализующейся через типизацию действий и деятелей по П. Бергеру и Т. Лукману), но и о функционировании в качестве «культурного поля» по П. Бурдьё, предполагающего борьбу за различные формы капитала. Однако предметом данного исследования выступает не специфика распределения этих символических ресурсов, а исторический генезис и векторы институционализации иллюзионного искусства.

Рассматривая иллюзионный жанр в качестве самостоятельного культурного поля, можно выделить два субполя: автономное и гетерономное (прикладное). Предпосылки для подобной дифференциации обнаруживаются уже в программном труде Н. Маскелайна и Д. Деванта (Maskelyne, Devant, 1911) «Наша магия». Авторы предпринимают попытку задать эстетический вектор развития жанра и указывают на то, что их современники «слишком склонны рассматривать свою профессию как отрасль шоу-бизнеса, а не отрасль подлинного искусства» (Maskelyne, Devant, 1911, p. 166). Позднее советские историки иллюзионизма А. Вадимов и М. Тривас (1966, с. 14) также затрагивали данный вопрос: «где грань, отделяющая сценическое иллюзионное искусство от прикладного?». Отмечая, что исторически эти формы тесно переплетены, критериями их демаркации они выдвигают образную выразительность, содержательность и особый художественный тип восприятия (как со стороны зрителя, так и со стороны исполнителя), противопоставляемые «прикладному» подходу, который в значительной степени заглушал художественную природу жанра (Вадимов, Тривас, 1966, с. 12-14). В современном контексте антрополог Г. Джонс подчеркивает: «когда французские исполнители говорят о возвышении иллюзионизма до статуса искусства, автономия явно является большей частью того, что они имеют в виду. Как форма развлечения, иллюзионизм заметно формируется гетерономными требованиями культурного рынка» (Jones, 2011, p. 222).

В отличие от традиционных видов искусства (театра, живописи, музыки), иллюзионизм, за редкими исключениями, лишен независимых институциональных платформ для репрезентации произведений. Несмотря на доступность среды для профессиональной коммуникации, стационарные площадки для живых выступлений практически отсутствуют. Он вынужден функционировать в смежных пространствах, подчиняясь внешним, зачастую чуждым его природе условиям. Подобная инфраструктурная зависимость напрямую влияет как на форму и содержание произведений, так и на общественное восприятие жанра. Исключением из этой практики стали иллюзионные театры XIX века, созданные на частных средствах: «Театр Робер-Удена» (1845), «Салон Хофцинзера» (1857) и «Дом тайн» (1873).

Автономное поле иллюзионного жанра начинает зарождаться в конце XIX – начале XX века. Его возникновение связано с массовым изданием практических руководств по иллюзионному искусству (А. Льюис, Х. Тарбелл), теоретических трудов (Д. Девант, Н. Маскелайн) и появлением профильной периодики: журналов «Махатма» (*Mahatma*, 1895-1906), «Соединяющиеся кольца» (*The Linking Rings*, издается с 1922 г.), «Сфинкс» (*The Sphinx*, 1902-1953) и других изданий. Согласно теории П. Бергера и Т. Лукмана (1995, с. 155), данный период соответствует второму и третьему уровням легитимации институтов. На второй стадии происходит аккумуляция знаний и смысловая объективация, носящая преимущественно прагматический характер, а также возникают первые теоретические утверждения в зачаточной форме. В рамках третьего уровня эти утверждения приобретают системный характер, оформляясь в базовую систему понятий и терминологии. Примером такой концептуализации служит работа «Наша магия» (Maskelyne, Devant, 1911), в которой авторы предпринимают попытку легитимации иллюзионизма как полноценной формы искусства.

Следующий этап институционализации связан с 1902 годом, когда в Нью-Йорке было учреждено первое официальное профессиональное объединение иллюзионистов – «магический клуб» (в СССР первый иллюзионный клуб был основан в 1981 году). Цель этой институции заключалась в сплочении профессионалов и энтузиастов жанра посредством обеспечения доступа к профильной литературе, проведения просветительских мероприятий и создания среды для профессиональной коммуникации (Вадимов, Тривас, 1966, с. 167).

До появления профессиональных клубов взаимодействие между исполнителями носило стихийный, несистемный характер и происходило преимущественно на специализированных торговых площадках – в «магических магазинах» (magic shops). О первых розничных дистрибьюторах иллюзионных аппаратов и реквизита известно по меньшей мере с XIX века. В США первой подобной точкой стало «Магическое хранилище» (Magical Repository), открытое Дж. Хартцем в 1870-х годах (Christopher, 2006, p. 274). Данные организации также были известны и в Европе: в 1881 году в Испании был открыт магазин «Король магии» (El Rey de la Magia), в 1884 году в Германии – «Магический король» (Zauberkönig), а в 1898 году в Великобритании – «Магия Дэвенпортов» (Davenport's Magic).

Именно в задней комнате магазина «Мартинка» (Martinka & Company) в 1902 году было основано «Американское общество магов» (Society of American Magicians) – первое официальное сообщество иллюзионистов. Его целью стало продвижение иллюзионизма как исполнительского искусства: внедрение этических стандартов и укрепление профессиональной солидарности (About the S.A.M. <https://www.magicsam.com/page/AboutSAM>). В 1905 году в Великобритании была зарегистрирована организация «Магический круг» (The Magic Circle), а позже было сформировано «Международное братство магов» (International Brotherhood of Magicians). В США особую известность получил «Магический замок» (The Magic Castle), открывшийся в 1963 году и ставший мировым центром притяжения исполнителей. Становление данных организаций привело к возникновению новых институциональных форм – иллюзионных конгрессов и соревнований. Главным организатором мировых чемпионатов выступает «Международная федерация магических сообществ» (FISM), основанная в 1948 году. Сегодня она объединяет более 80 000 участников из 51 страны и координирует работу десятков национальных и международных клубов (The International Federation of Magic Societies. <https://fism.org/about-us/>).

В Советском Союзе институциональная система иллюзионного жанра (профессиональные сообщества, торговые площадки, журналы) фактически отсутствовала. Артисты функционировали в рамках государственных цирковой и эстрадной вертикалей, что сдерживало развитие иллюзионизма как самостоятельной дисциплины. Несмотря на развитую теорию и историю цирка, теория иллюзионного жанра в СССР не была разработана. Среди факторов, препятствовавших формированию полноценной теоретической базы, можно выделить следующие: 1) позиционирование жанра преимущественно как «развлекательного», что в контексте установки советской культурной политики на дидактическую, воспитательную и просветительскую функции искусства снижало интерес к его теоретическому осмыслению; 2) острый дефицит специализированной литературы на русском языке; 3) отсутствие профильных образовательных институций по иллюзионизму и профессиональных объединений (вплоть до 1981 года), что препятствовало созданию экспертной среды, необходимой для систематизации знаний.

Попытка консолидации отечественного сообщества иллюзионистов произошла в 1981 году, когда был создан первый профессиональный клуб – Московский клуб фокусников (МКФ). Встречи участников регулярно проходили на базе Центрального дома работников искусств. Также проводились съезды: первый – в 1982 году в ДК им. Чкалова, второй – в 1986 году в ДК им. Горького. В 1988 году в Черноголовке прошел Всесоюзный фестиваль иллюзионного искусства, в рамках которого был проведен конкурс, в котором приняли участие 42 человека (Рыбкин, 1989).

С начала XX века можно говорить о возникновении «школ мысли» – методологических традиций и подходов, объединяющих группы исполнителей, разделяющих общие взгляды на теорию и практику иллюзионного жанра. В трактате «История магии» Г. Эванс (Evans, 1928, р. 9) выделяет школу Пиннети, школу Робер-Удена, школу Фрикелла и школу Маскелайна. На смену им позднее пришла влиятельная «натуралистическая школа» Д. Вернона (1894–1992). Фундаментом его методологии стал принцип «естественности» (naturalness), предполагающий строгую причинно-следственную обусловленность действий, конгруэнтность психоэмоционального состояния исполнителя (Ganson, 1994, р. 31–32). В своих трудах Вернон критиковал предшественников за избыточную театрализованность и механистичность движений. Его идеи во многом определили творческий вектор таких исполнителей, как Р. Джей, Л. Дженнингс, Дж. Карни, Д. Рот, Б. Сервон.

Важным этапом эволюции теоретической мысли стало формирование «испанской школы». Ее основоположник Артуро де Асканио (1929–1997) – автор ряда исследований, посвященных техническим и психологическим аспектам иллюзионизма. В 2005 году его труды были систематизированы и переведены на английский язык в сборнике «Магия Асканио: Структурная концепция иллюзионизма» (Ascanio, 2005). Его последователи, прежде всего Г. Парерас (1965–2020) и Х. Тамарис (1942–), оказали значительное влияние на осмысление иллюзионизма как самостоятельной формы искусства. Сегодня их концепции развиваются в практике современных испанских представителей жанра: Х. Варелы, М. Геа, М. Лопеса, Х. Манчи, М. Муньоса, К. Пастура.

В 1971 году Х. Тамарис совместно с коллегами сформировал в Испании аналитическую группу «Школа магии Мадрида» (Escuela Mágica de Madrid) (Gallego-Luque, Gea, 2003, р. 173). В манифесте объединения поднимался вопрос о кризисе иллюзионизма в 1970-х: «...является очевидным, что иллюзионизм как форма сценического зрелища переживает трудные времена <...> Жанр увядает в наименее подходящих условиях» (Manifiesto de la Escuela..., 2005, р. 1). Для преодоления этого положения был обозначен ряд задач, включающих, в частности: 1) проведение теоретических и прикладных исследований, разработку новых методологических подходов, углубленное изучение художественных и психологических аспектов иллюзионного жанра; 2) интеграцию теории и практики; 3) привлечение более осведомленной и заинтересованной аудитории, способной признать иллюзионизм как форму искусства; 4) подготовку теоретических исследований по вопросам связи иллюзионизма с другими культурными практиками (Manifiesto de la Escuela..., 2005, р. 3–4).

Дальнейшее институциональное развитие иллюзионного жанра, локализованное преимущественно в США и Франции, ознаменовалось попытками его интеграции в академический и художественный контексты. В частности, в 1979 году профессор философии С. Тигнер (Tigner, 1979) инициировал издание «Журнала истории магии». Как отмечает М. Соломон (Solomon, Culpepper, 2018, р. 144), деятельность С. Тигнера «была частью его усилий по приданию научной легитимности изучению истории жанра – стремлений, которые также включали чтение лекций в ряде колледжей и университетов <...> хотя издание журнала не привело к возрождению академического интереса к истории иллюзионизма, стоит напомнить о трудностях, с которыми столкнулся журнал, будучи ранней попыткой навести мосты между иллюзионным и академическим сообществами почти за сорок лет до нашей собственной».

С 1999 года в Мюленберг-колледже (*Muhlenberg College*), под влиянием развивающейся дисциплины перформативных исследований Р. Шехнера, проводились конференции «Теории и искусство магии» (*More on magic...*, 1999). Организатором этих встреч выступил профессор философии и практик жанра Л. Хасс. Проблемное поле конференций охватывало вопросы онтологии иллюзионизма, его культурных и социальных значений. Помимо академических исследователей, в дискуссиях принимали участие и ведущие исполнители того периода: Ю. Бергер, Д. Блейн, Т. Вандер, Х. Тамарис.

В последние десятилетия иллюзионизм все чаще становится объектом междисциплинарных исследований: от истории культуры до антропологии и когнитивных дисциплин. В данном контексте стоит выделить труды П. Ламонта и Р. Вайзмана (*Lamont, Wiseman, 1999*) «Магия в теории: Введение в теоретические и психологические элементы магии», С. Дюринга (*During, 2002*) «Современные чары: культурная сила светской магии», Г. Куна и М. Лэнда » (*Kuhn, Land, 2006*) «В магии есть нечто большее, чем кажется на первый взгляд», М. Мэнган (*Mangan, 2007*) «Исполняя темные искусства: Культурная история магии», Дж. Леддингтона (*Leddington, 2016*) «Опыт магии», С. Багиенски и Г. Куна (*Bagienski, Kuhn, 2023*) «Сбалансированный взгляд на невозможную эстетику: эмпирическое исследование того, как невозможность связана с нашим удовольствием от магических трюков».

Отдельного внимания заслуживает французское течение «Новая магия» (*magie nouvelle*), интегрирующее иллюзионизм в пространство актуального искусства. Объединяя широкий спектр практик – от современного танца, театра и нового цирка до живописи, гастрономии, моды и цифрового искусства, – данное направление утверждает иллюзионизм как автономный, многогранный и современный художественный язык. Его развитие опирается на творческую практику, научные исследования, профильное обучение и поддержку молодых исполнителей. Институциональная структура движения включает исследовательскую лабораторию, состоящую из передвижной секции «Монолит» (*Construction du Monolithe, 2014*) и стационарной платформы для инноваций и обучения «Черный ящик» (*Legendre, 2017*). Кроме того, в рамках движения реализуются специализированные учебные курсы в двух национальных учреждениях: Высшей национальной школе искусств и техники театра (*ENSATT*) и Национальном центре циркового искусства (*CNAC*).

Исследовательский вектор также развивается в Нью-Йорке, где в 2003 году был основан «Центр исследований иллюзионных искусств» (*Conjuring Arts Research Center*) – некоммерческая организация, специализирующаяся на сохранении, изучении и интерпретации иллюзионизма и смежных дисциплин. Центр располагает специализированной библиотекой и цифровым архивом, включающими редкие книги и периодические издания, начиная с XV века. Данная организация также ведет активную просветительскую деятельность: осуществляет выпуск репринтных изданий редких трудов, проводит лекции и курирует междисциплинарные образовательные проекты.

Однако, несмотря на развитую внутреннюю инфраструктуру, регулярное проведение соревнований и обширный корпус литературы, иллюзионизм преимущественно позиционируется в границах индустрии массовых развлечений. Подобный статус обусловлен как острым дефицитом профильных образовательных и исследовательских программ, так и слабой интеграцией в художественный и академический дискурсы. Тем не менее в последние десятилетия наметилась устойчивая тенденция к пересмотру социокультурного статуса иллюзионизма, выраженная в увеличении числа междисциплинарных художественных проектов и профильных академических исследований.

Заключение

Институциональный генезис иллюзионизма отражает классические этапы институционализации по П. Бергеру и Т. Лукману. Благодаря созданию профильных организаций, формированию корпуса профессиональной литературы и возникновению теоретических школ жанр обрел внутреннюю нормативную структуру. Этот процесс позволил ему оформиться в самостоятельное культурное поле (в терминологии П. Бурдьё), обладающее собственным набором специфических практик и внутренней иерархией агентов. Однако иллюзионизм долгое время оставался изолированным и слабо интегрированным в глобальный «мир искусства» (*art world*) по А. Данто. В рамках институциональной теории искусства этот статус объясняется дефицитом внешней концептуальной рефлексии: иллюзионизм обладал внутренними ремесленными теориями и методологиями, но не имел легитимирующего теоретического аппарата, признаваемого внешними институтами и их агентами – критиками, кураторами и академической средой.

Постепенно эта ситуация меняется: свидетельством академической институционализации жанра служит устойчивый рост специализированных исследований. Возникновение таких платформ, как «Журнал иллюзионизма как перформанса» (*Journal of Performance Magic*), «Исследовательская группа магии» (*The Magic Research Group*), «Ассоциация науки магии» (*Science of Magic Association*), «Лаборатория магии» (*The Magic Lab*), а также «Магические исследования» (*Magic studies*), указывает на возрастающий интерес к научному осмыслению данного феномена. В ведущих университетах мира появляются как профильные сообщества, так и магистерские программы, посвященные изучению иллюзионизма. В частности, в Голдсмитс (*The Science of Magic*. <https://web.archive.org/web/20250616031027/https://sites.gold.ac.uk/psychology/2020/04/14/the-science-of-magic/>), Кембридже (*Cambridge Magic Society*. <https://www.cambridgemagicsociety.com/>) и Хаддерсфилде (*The Magic Research Group*. <https://research.hud.ac.uk/magic/>) жанр исследуется сквозь призму театральных и перформативных практик, когнитивных наук и философии.

Параллельно с академической интеграцией разворачивается процесс художественной легитимации жанра: концептуальное движение «Новая магия» и практики современных междисциплинарных авторов (Д. Дельгаудио, К. Нио, Э. Сальо, Дж. Эндрюс) свидетельствуют об активной экспансии иллюзионизма в поле современного художественного производства.

Несмотря на доминирование прикладного вектора развития в индустрии массовых развлечений, процессы институционализации иллюзионизма в академической и художественной сферах неуклонно продолжают-ся. Динамика этих процессов подчеркивает необходимость изучения иллюзионизма как развивающегося социокультурного феномена. В долгосрочной перспективе представляется закономерным дальнейшее сближение жанра с полем актуального искусства и его закрепление в научной среде, что приведет к его утверждению в качестве сложного медиума, функционирующего на пересечении когнитивных, перформативных и эстетических процессов.

Материалы исследования | Research materials

1. Гуревич З. Б. О жанрах советского цирка: учеб. пособие для училищ циркового и эстрадного искусства и отделений режиссуры цирка театр. институтов. М.: Искусство, 1984.
2. Рыбкин А. Советская эстрада и цирк. 1989 Январь // Ruscircus.ru. 2024. 1 июня. <https://www.ruscircus.ru/forum/index.php?showtopic=28759>
3. Ascanio A. de. The Magic of Ascanio: The Structural Conception of Magic / comp. and transl. by J. Etcheverry. Madrid: Paginas, 2005.
4. Construction du Monolithe. 2014. https://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_1722.htm
5. Devant D. My Magic Life. L.: Hutchinson & Co., 1931.
6. Dickie G. The Art Circle: A Theory of Art. N. Y.: Haven Publications, 1984.
7. Elmsley A. The Microcosm of Magic // Minch S. The Collected Works of Alex Elmsley: in 2 vols. Tahoma: L&L Publishing, 1994. Vol. 2.
8. Ganson L. The Dai Vernon Book of Magic. Tahoma: L&L Publishing, 1994.
9. Haley L. The Dramatic Art of Magic. Madison, 1910.
10. Jenness G. Maskelyne and Cooke – Egyptian Hall. London 1873-1904. L., 1967.
11. Legendre S. La « boîte noire », un laboratoire inédit au service de la magie // L'Hebdo du Vendredi. 2017. 18 janv.
12. Magie nouvelle: les apparitions d'un art contemporain // Stradda: Le magazine de la création hors les murs. 2010. № 16.
13. Manifiesto de la Escuela Mágica de Madrid // Profonde: Pasquín sin posibilidades dedicado a la Magia Ilusionista. 2005. No. 7.
14. Maskelyne N., Devant D. Our Magic: The Art in Magic, The Theory of Magic, The Practice of Magic. N. Y.: E. P. Dutton & Co., 1911.
15. Maven M. Mystery Loves Company // Delgaudio D., Kaino G. A Secret Has Two Faces. Munich – N. Y.: Delmonico Books, 2017.
16. More on magic at Muhlenberg // The Morning Call. 1999. 26 Sept. <https://www.mcall.com/1999/09/26/more-on-magic-at-muhlenberg/?amp=1>
17. Robert-Houdin J. E. Secrets of Conjuring and Magic: Or How to Become a Wizard / ed. by L. Hoffmann. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
18. Sharpe S. H. Neo-Magic. L.: George Johnson, 1932.

Источники | References

1. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: трактат по социологии знания / пер. Е. Д. Руткевич. М.: Медиум, 1995.
2. Бурдые П. Начала. Choses dites / пер. с франц. Н. А. Шматко. М.: Socio-Logos, 1994.
3. Вадимов А. А., Тривас М. А. От магов древности до иллюзионистов наших дней. М.: Искусство, 1966.
4. Данто А. Мир искусства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
5. Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней / пер. М. К. Левиной; ред. Г. А. Авенариуса. М.: Издательство иностранной литературы, 1957.
6. Bagiński S. E., Kuhn G. A balanced view of impossible aesthetics: an empirical investigation of how impossibility relates to our enjoyment of magic tricks // i-Perception. 2023. Vol. 14. № 1.
7. Christopher M. The Illustrated History of Magic. N. Y.: Carroll & Graf Publishers, 2006.
8. Clarke S. W. The Annals of Conjuring / ed. by E. A. Dawes, T. Karr. Los Angeles: The Miracle Factory, 2001.
9. Corrieri A. 'What Is This...': Introducing Magic and Theatre // Platform: Journal of Theatre and Performing Arts. 2018. Vol. 12. № 2.
10. During S. Modern Enchantments: The Cultural Power of Secular Magic. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
11. Evans H. History of Conjuring and Magic. Ohio: Durbin W., 1930.
12. Gallego-Luque J., Gea M. La magia española del siglo XX. Madrid: Paginas, 2003.

13. Jones G. Trade of the Tricks: Inside the Magician's Craft. Berkeley, 2011.
14. Kuhn G., Land M. F. There's more to magic than meets the eye // Current Biology. 2006. Vol. 16. № 22.
15. Lamont P., Wiseman R. Magic in Theory: An Introduction to the Theoretical and Psychological Elements of Conjuring. Hatfield: University of Hertfordshire Press, 1999.
16. Leddington J. The Experience of magic // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2016. Vol. 74. № 3.
17. Mangan M. Performing Dark Arts: A Cultural History of Conjuring. Bristol: Intellect, 2007.
18. Solomon M., Culpepper J. Toward a historiography of stage conjuring: are we entering a golden age? // Early Popular Visual Culture. 2018. Vol. 16. № 2.
19. Tigner S. Journal of Magic History. Ohio: University of Toledo, 1979. Vol. 1. № 1.

Информация об авторах | Author information



Сенкеев Алексей Аркадьевич¹

¹ Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва



Alexey Arkadievich Senkeev¹

¹ Russian State University for the Humanities, Moscow

¹ irrationalmedium@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 15.07.2026; опубликовано online (published online): 10.08.2026.

Ключевые слова (keywords): иллюзионный жанр; институционализация; автономия искусства; культурное поле; illusionism; institutionalization; autonomy of art; cultural field.